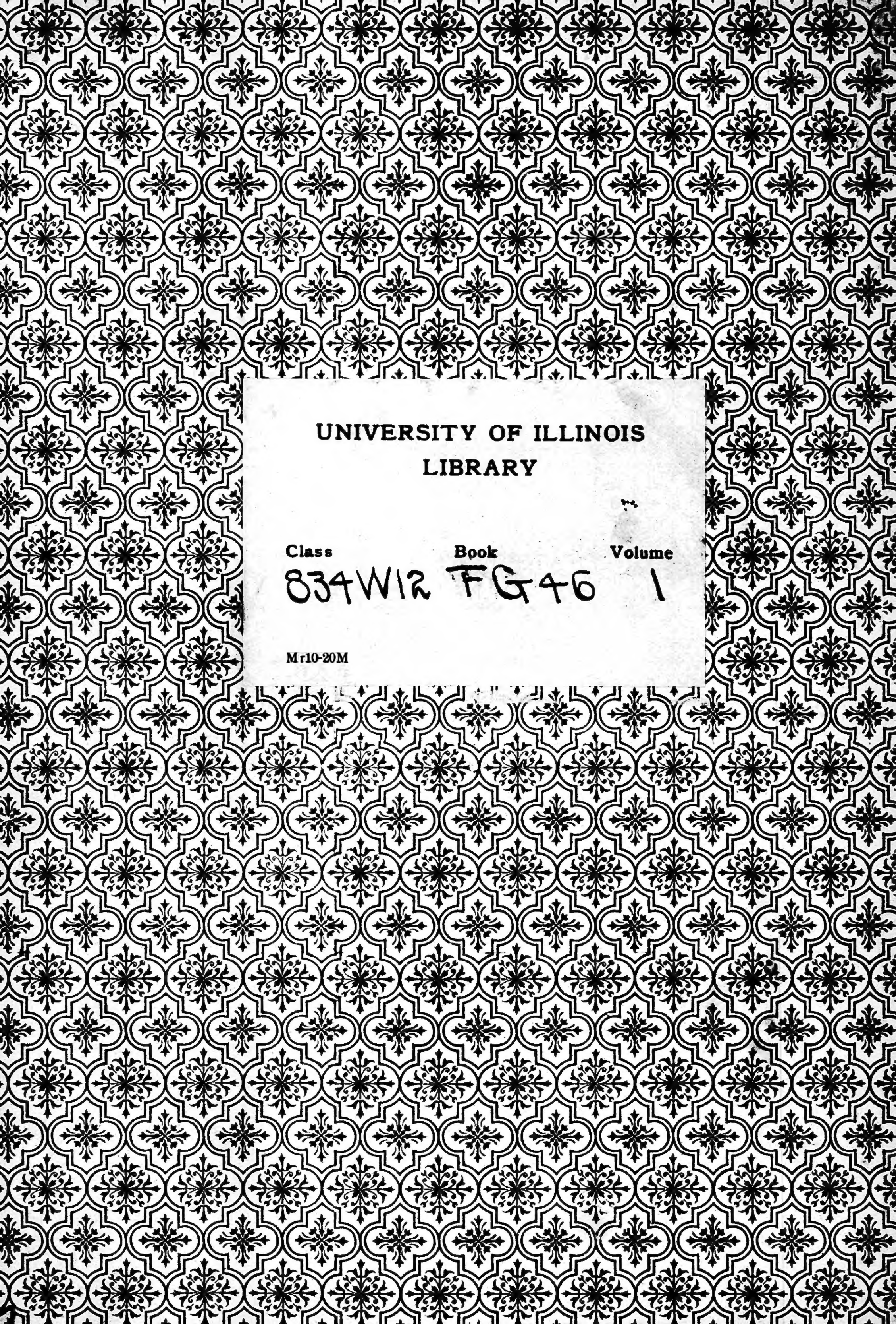
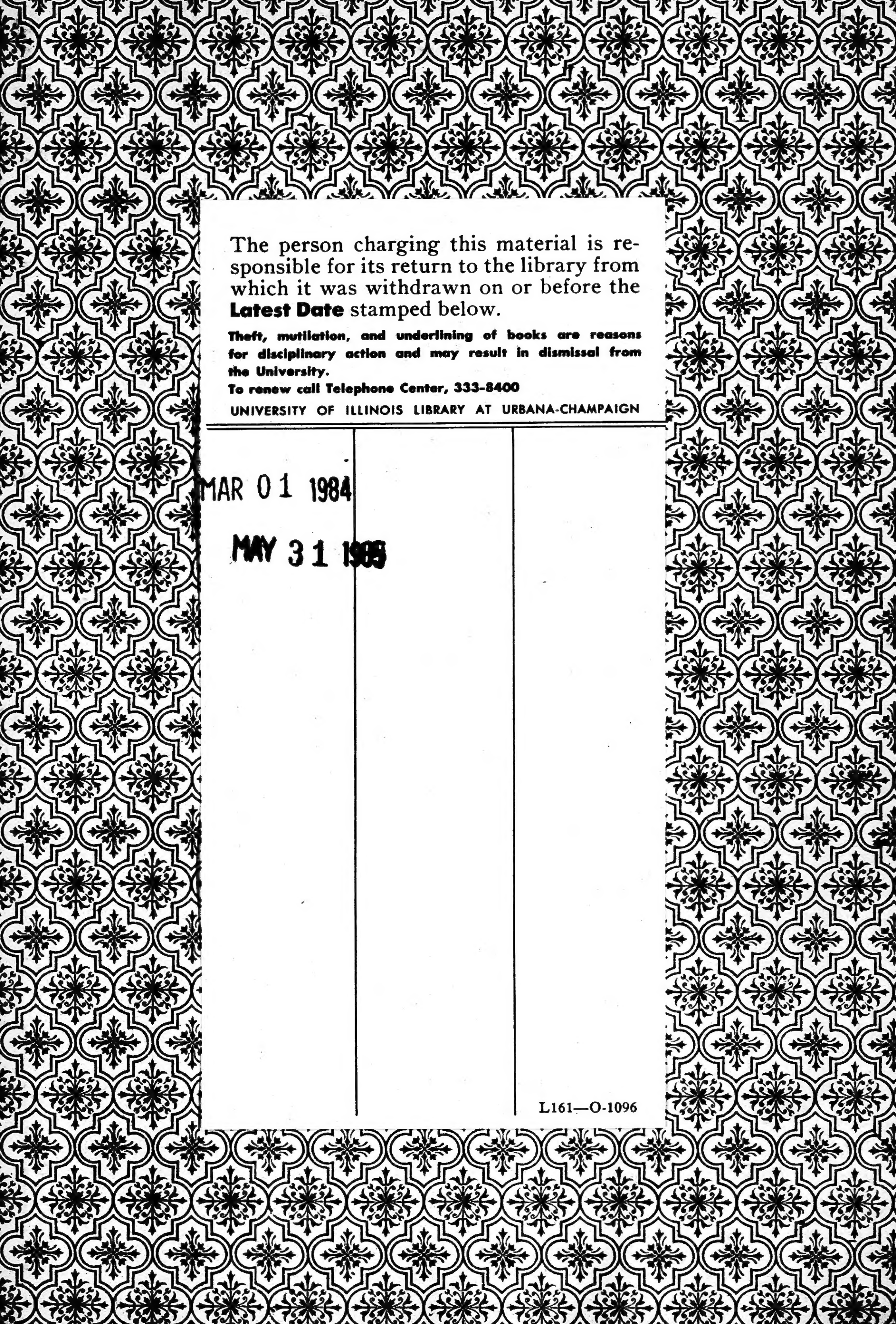
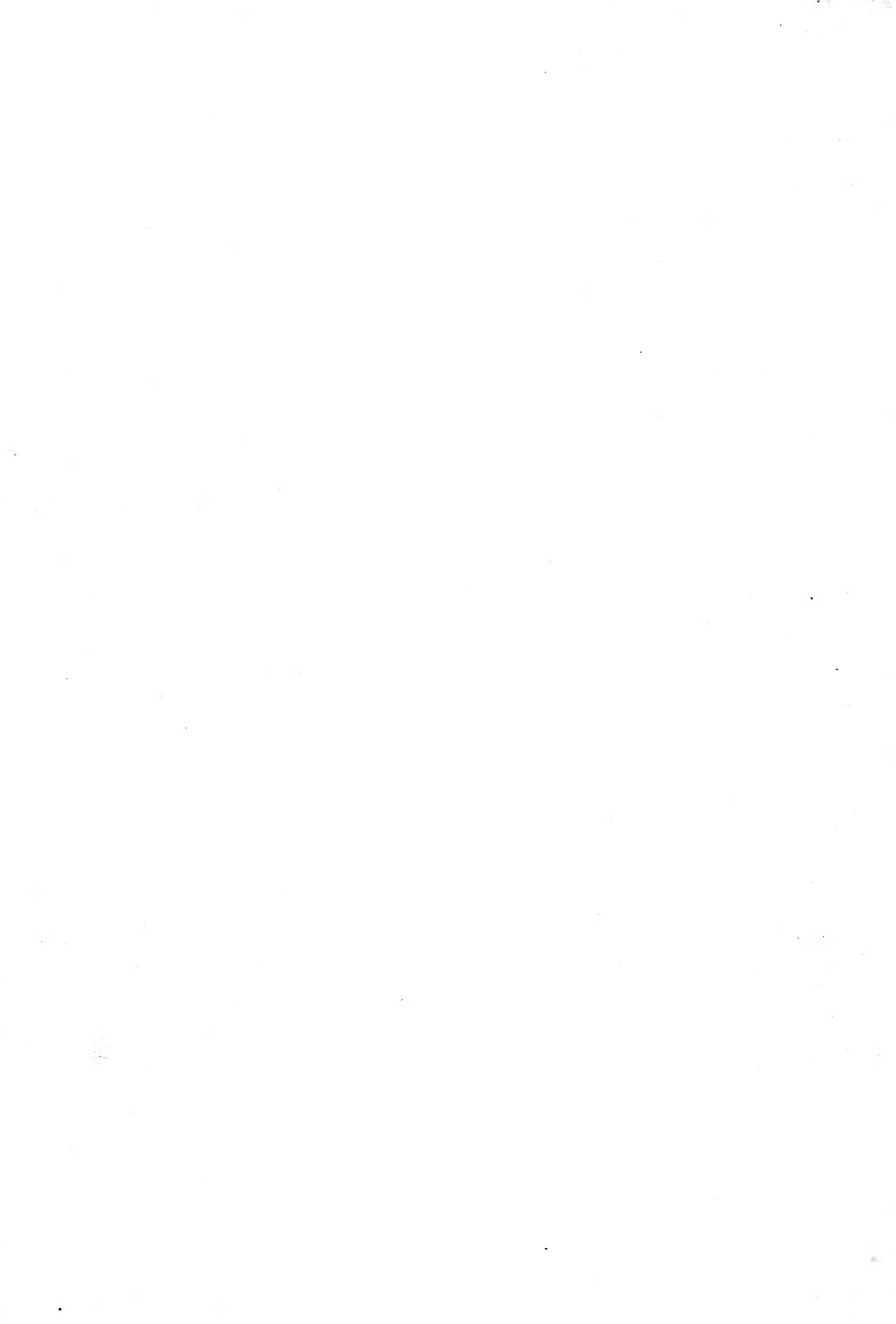
Wagner-Encyklopädie







Wagner-Encyklopädie.

Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte
im Lichte der Anschauung

Richard Wagners.

In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt
von

C. Fr. Glasenapp.

> Der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter;
> der wahre Dichter ist aber der vorverkündende
> Prophet. Wagner.

Erster Band:
Achilleus bis Lykurgos.



Leipzig,
Verlag von E. W. Fritzsch.
1891.

Dem Freunde und Genossen

Freiherrn Hans Paul von Wolzogen

in Bayreuth.



Vorwort.

„Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen!" Eine solche Bergesspitze zu freier Rück- und Umschau hat uns der Meister im Bayreuther Festspielhügel geschaffen. Das Bayreuther Kunstwerk bezeichnet den Zielpunkt einer weit zurückreichenden geistigen Entwickelung auf dem Gebiete der Kunst und Kultur. Von ihm aus betrachtet, stellen sich die Höhepunkte dieser Entwickelung in einem neuen, bedeutungsvollen Lichte dar. Dieses neue Licht mußte notwendig zu allererst dem schaffenden und ringenden Künstler aufgehen, der jenes Kunstwerk bereits als eine ideelle Wirklichkeit in sich trug, während es für die ihn umgebende Mitwelt noch ein unklarer abstrakter Begriff, eine vielbezweifelte und angefochtene Vorstellung war.

In den zehn Bänden seiner „Gesammelten Schriften" hat Wagner es sich angelegen sein lassen, jene Entwickelung nach allen ihren Richtungen scharf und klar zu kennzeichnen, jenen hellen Lichtschein auch für Andere deutlich auf die Erscheinungen der Vergangenheit fallen zu lassen. Daß der Künstler hierbei in die Funktion des Kritikers und Aesthetikers eintrat, ist ihm von Seiten einer so sich nennenden „Berufs"-Kritik oder -Aesthetik vielfach verdacht worden. Andererseits ist es von den längst entschwundenen Zeiten der antiken Kunst her, durch die Jahrhunderte italienischer und deutscher Renaissance hindurch bis auf unsere Tage eine von je sich wiederholende Erscheinung, daß es den schaffenden Künstler verlangt hat, von den ihn erfüllenden Problemen sich, neben ihrer rein künstlerisch produktiven Bewältigung, gleichzeitig eine litterarisch-theoretische Rechenschaft abzulegen. Wir sehen es auf jedem Gebiete, an großen Malern, Dichtern und Musikern; wir sehen es an den uns erhaltenen Schriftwerken eines Lionardo und Albrecht Dürer; an den dramaturgischen

Abhandlungen und Kontroversen eines Corneille und Racine; an Gluck's einführender Vorrede zu seiner Oper „Alceste“; an den ästhetisch-philosophischen Untersuchungen Schiller's und dem Reichthum und der Vielseitigkeit der Kunstschriften Goethe's; wir sehen es endlich an dem drängenden inneren Bedürfnisse Wagner's, über das Verhältniß des ihm vorschwebenden künstlerischen Ideales zu dem Wirken und Schaffen seiner großen Vorgänger, zu der gesammten Gestaltung unseres modernen öffentlichen Kunst- und Kulturlebens sich Klarheit zu gewinnen und auf eine heilsame Neugestaltung desselben von innen heraus, aus seinem echtesten Kern, einen durchgreifenden Einfluß zu gewinnen. „Das bewußtlos produzirte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fern abliegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produzirt werden. Daß aber nur die reichste menschliche Natur diese wunderbare Vereinigung der Kraft des reflektirenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt.“ Diese von Wagner auf Goethe bezogene Aeußerung findet in vollstem Maße ihre Anwendung auf sein eigenes Kunstschaffen und gleichzeitiges Wirken als Kunstphilosoph.

Dennoch hat die ästhetisch-philosophische und geschichtlich reflektirende Thätigkeit Wagner's noch einen durchaus neuen und tieferen Sinn, als bei den zuvor genannten, zugleich schaffenden und theoretisirenden, Künstlern und Dichtern. Ist bei jeder wahren Künstlernatur ein litterarisches Besinnen und Erwägen fast immer nur das bestimmte Anzeichen vorhandener Hemmnisse des freien schöpferischen Ergusses: so können diese Hemmnisse entweder mehr in einer rein technischen Behinderung durch eine noch unvollkommene Ausbildung der Kunstmittel und Ausdrucksformen, oder sie können in einem bestehenden Mißverhältnisse des schaffenden Genius und der ihn umgebenden Mitwelt begründet sein, welche ihm die freie Bethätigung und Ausübung seiner Kunst erschwert oder geradezu unmöglich macht. Im ersteren Falle haben wir es in den theoretischen Reflexionen des Künstlers mehr nur mit Studien und Nebenwerken, mit dem litterarisch übermittelten Ausdruck einer sinnenden Schaffenspause des Meisters zu thun, der die Werkzeuge seiner Kunst für wenige Augenblicke sinken läßt, um, als bildender Künstler den Gesetzen der Proportionenlehre oder Perspektive, als Dichter dem Verhältnisse seines poetischen Produktes zu den großen Vorbildern der Vergangenheit, als Musiker den Beziehungen seiner Kunst zu den ihr verwandten Kunstgattungen, oder der Ergründung ihrer Erscheinungsform, als lyrische oder dramatische Melodie, seine prüfende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wir treffen auch in den schriftstellerischen Aufzeichnungen Wagner's, in einem großen

Theile der Ausführungen von „Oper und Drama", in Abhandlungen wie: „über Franz Liszt's symphonische Dichtungen", „über das Dirigiren", „über das Dichten und Komponiren", auf eine reiche Fülle solcher specifisch-ästhetischer, technisch-musikalischer Meditationen, wenn gleich in steter inniger Verbindung mit seiner gesammten künstlerisch-menschlichen Welt- und Lebens-anschauung, in welcher sie ihre Wurzel haben. Im bedeutenderen anderen Falle dagegen sieht sich der, an der sinnfälligen Verwirklichung seines Ideales behinderte, somit in einem höheren Sinne zur Unthätigkeit verurtheilte Genius zu entscheidenderen Betrachtungen gedrängt.

Das beengende Ungenügen der umgebenden, sein freies Schaffen behindernden äußeren Zustände wird ihm zum zwingenden Anlaß einer stets sich erneuernden Erforschung der Ursachen dieses Ungenügens, in ihrem inneren Zusammenhange mit den Hemmnissen einer edlen rein menschlichen Kultur-entwickelung überhaupt. Das Wesen des Reinmenschlichen, wie des besonderen Volksthumes, dem er sich angehörig fühlt, erschließt sich seinem Blicke in seinen reinsten und höchsten Anlagen und Fähigkeiten. Es offenbart sich diesem forschenden Blicke seiner künstlerischen Noth in einem neuen Lichte, in welchem kein Anderer vor ihm es in gleicher Weise gewahr werden konnte, der nicht mit ihm im voraus die gleiche Noth empfand. Der wahre Sinn der geschichtlichen Entwickelung seiner Nation, ja der ganzen Menschheit, thut sich mit derjenigen Klarheit vor ihm auf, in welcher er dem „objektiven" Historiker nie und nimmer aufgehen kann; und wie er nun in gleicher Deutlichkeit auch die geschichtlich wirksamen Verhinderungen einer reinen Ausbildung dieser Anlagen und Fähigkeiten erkennen und sie mit dem rechten Namen bezeichnen lernt, steigt zugleich aus dem eigenen tiefsten Inneren, als nothwendiges Postulat und Gegenbild seiner eigenen Natur, das ideale Bild einer rein aus jenen Anlagen hergeleiteten, von jenen Stockungen und Verderbnissen befreiten Kultur vor ihm auf. In solchem Sinnen und Ergründen wird er nun wieder auf dem Gebiete des geschichtlichen Erkennens schöpferisch; der Dichter, welcher „rückwärtsschauend" zum „Denker" geworden war, wird zum einzig befragenswürdigen „vorverkündenden Propheten", der Prophet aber zum Weckrufer, zum bildenden und gestaltenden Reformator; und mit unabänderlicher Nothwendigkeit müssen seine Gedanken, wenn nicht bereits der Mitwelt, so doch der Nachwelt zur Aneignung zufallen, indem diese die beiden, scheinbar selbständigen und getrennten Sphären, seines künstlerischen Schaffens auf der einen, seines ästhetisch-kritischen und historisch-philosophischen Betrachtens auf der anderen Seite, in ihrer nothwendigen inneren Einheit und Zusammengehörigkeit als ein sich gegenseitig bedingendes und durchdringendes Ganzes erkennen

und würdigen lernt. Dieß ist die besondere Weise, in welcher wir deutsche Dichter und Meister in eigenartiger Doppelbethätigung zu den Bildern ihres Volkes heranwachsen sehen; und im vergleichenden Hinblick auf die abgeschlossene, in ihrer Abgeschlossenheit aber innerlich ausgelebte Kulturentwickelung der umgebenden europäischen Nationen, scheint es demnach mit dem zögernd aus seiner Unfertigkeit sich herausringenden, aber von den erhabensten Weisen und größten schaffenden Geistern im voraus verkündeten und gedeuteten deutschen Kulturgedanken eine unvergleichlich bedeutungsvolle Bewandtniß zu haben. Sie künden ihn in ihren Werken, und deuten ihn in ihren Schriften. Wer aber ist, im Schaffen und Schauen, im Gestalten und Deuten, tiefer als Wagner in die Geheimnisse der deutschen Natur eingedrungen? Wer hat, wie er, an ihrer Herzkammer lauschend, in dem geschichtlich vor ihm ausgebreiteten Körper deutschen Volksthumes den wahren Lauf der Adern erkannt und bezeichnet, in denen sein noch unerschöpftes Lebensblut mit immer neu verjüngender Kraft pulsirt? Was unsere einzig großen deutschen Dichter in gleicher Doppelthätigkeit, schaffend und deutend, begonnen, was Schiller in den „Briefen über die ästhetische Erziehung“ mit warmer Begeisterung verkündet, was Goethe in den sinnvoll wechselnden Bildern seiner „Wanderjahre“ in bereits fast greifbarer Verkörperung vor uns hinstellt: den Zusammenhang zwischen Natur, Kunst und Leben, die Durchdringung des Lebens in allen Verzweigungen einer gemeinsamen Bethätigung durch die gestaltende Idee, — wir treffen es als den Ausgangspunkt aller Folgerungen in den Kunst- und Schriftwerken Wagner's wieder, von Schritt zu Schritt, von Stufe zu Stufe seiner eigenen Entwickelung sich läuternd, erhebend, ausweitend und vertiefend.

Wir können zu den oben bezeichneten noch eine dritte Art litterarischer Aufzeichnungen des schaffenden Genius unterscheiden. Es sind die noch auf der Stufe der poetischen Konzeption befindlichen Vorarbeiten zu dichterischen Schöpfungen, welche, noch nicht völlig in das Gebiet der Kunst übertretend, ihrer Natur nach noch auf einem mittleren Boden zwischen Dichtung und wissenschaftlicher Darlegung verharren, und auf welche sich das eigene Wort Wagner's bezieht: „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der

Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, Unmittelbares." Dieser dritten, von uns hervorgehobenen Gattung von Schriftwerken Wagner's gehören unter den bisher veröffentlichten einerseits die Entwürfe des „Nibelungen-Mythus" und des „Jesus von Nazareth", andererseits das umfassende Geschichtsbild seiner „Wibelungen" an, in welchem den historisch überlieferten „Waiblingern" des deutschen Mittelalters aus dem Geiste sagenbildender Volksanschauung heraus ein weltgeschichtlicher Hintergrund von beispielloser Großartigkeit und Weite des Horizontes geschaffen ist. Der Zeit ihrer Entstehung nach zwischen „Lohengrin" und „Siegfried's Tod" fallend, giebt diese letztere Abhandlung, durch ihre innige Verbindung des Mythischen und Geschichtlichen, zugleich den Untergrund für das eine und andere Werk, ja selbst für die geschichtlichen Voraussetzungen des, drei Jahre früher vollendeten „Tannhäuser". Erschien doch die „unendlich rührende und ergreifende Gestalt" seines Wartburgsängers der dichterischen Anschauung Wagner's als der „verkörperte Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes". Die Unmittelbarkeit des kühnen Lebenstriebes, der herausfordernde Trotz, die Auflehnung gegen römische Priesteranmaßung, sind beiden, dem ritterlichen Sänger und den blonden Wibelungen gemein, und selbst Tannhäusers Beziehung zur heidnischen Frau Venus findet ihr Gegenbild in jener Eigenschaft des „oft noch urheidnisch sich gebahrenden wibelingischen Principes", vermöge deren es dem „endlich kirchlich gewordenen welfischen Elemente schroff gegenübersteht". Ja, der streitbar kühne Zuhörerkreis des Sängerkrieges auf Wartburg, tritt er auch sonst als Hüter der konventionellen Sitte zu der unmittelbaren Lebensempfindung Tannhäusers in Gegensatz, rühmt sich doch ebenfalls in echt wibelungischer Sinnesart durch den Mund des Landgrafen, „in blutig ernsten Kämpfen dem grimmen Welfen widerstanden" und „für des deutsches Reiches Majestät" gestritten zu haben. Steht auf diese Weise die Wibelungen-Schrift in engem inneren Zusammenhang mit den künstlerischen Schöpfungen der ganzen Periode von der „Manfred"-Dichtung bis zum „Tannhäuser" „Lohengrin" und „Siegfried's Tod", und dem ihm vorausgehenden Plan eines recitirenden Drama's „Friedrich Barbarossa", so hat es dem Herausgeber der Encyklopädie während seiner Arbeit an dem vorliegenden Werke zu besonderer Genugthuung gereicht, gerade von dieser, sonst so wenig bemerkten und beachteten Abhandlung aus, ganz unwillkürlich und ohne sein Zuthun, der Anlage des Buches gemäß, die in glanzvoller Färbung schimmernden Fäden einer mythisch-historischen Betrachtung nach allen Richtungen hin sich erstrecken zu sehen.

Können wir somit in den hinterlassenen litterarischen Niederschriften

Wagner's alle drei, zuvor von uns bezeichneten Arten schriftstellerischer Kundgebungen des schaffenden Genius erkennen und verfolgen, so haben wir es für eine eingehende Betrachtung an dieser Stelle vornehmlich mit den Schriftwerken der zweiten Gattung zu thun, in denen die ihm eigene Forderung in so mächtiger Weise zum Ausdruck gelangt: die Forderung einer veränderten Stellung der Kunst zum Leben, der Durchdringung des letzteren durch die erstere, die Bewährung der Kunst als gestaltende Lebensmacht. In Wahrheit ist es eben diese durch Jahrzehnte laufende Folge von Schriften, deren tief anregende Kraft den Schöpfer des Kunstwerkes von Bayreuth recht eigentlich unter die hervorragendsten Reformatoren des deutschen Volks- und Kunstgeistes einreiht. Was aus ihnen zu uns spricht, ist nicht der abstrakte Geist einer gewissen schematischen ästhetisch-philosophischen Denkungsart oder eines abgeschlossenen Systems. Im Gegentheil, bei tiefster innerer Einheit der Grundanschauung ist ihre Entwickelung, Gestaltung und Anwendung in stetem Fluß; Vortrag und Voraussetzungen bleiben sich auf keiner der drei Hauptstufen völlig gleich. In der langen Zeit zwischen 1850 und 1880 sind selbst Gegensätze in der Beurtheilung und Schätzung geschichtlicher Erscheinungen unverkennbar, von denen die späteren die früheren ergänzen und berichtigen. Was sich aber gleich bleibt, ist der lebenswarme Athem künstlerischer Begeisterung, der uns überall entgegenhaucht. Wer diesen Athem nicht empfindet, wem es in den Schriften Wagner's nicht aus den Tiefen entgegenleuchtet, wer nicht etwas von dem über alle Zeiträume hin wehenden Hauch des Unendlichen und Ewigen spürt, der darin lebt und webt und das jedesmal Gesagte mit Tiefen ausstattet, zu deren Erforschung es den Leser antreibt, weil er sie ahnt und spürt: für den sind diese Schriften vergebens geschrieben, gewiß auch das gegenwärtige Studienwerk vergebens verfaßt. Es muß ihm ein Transparentbild ohne Beleuchtung bleiben, weil er das dahinter nöthige Licht sich nicht zu entzünden vermag. Er wird zu denjenigen Lesern (und Beurtheilern) der Gedanken Wagner's gehören, mit denen der Meister sich auseinanderzusetzen verschmähte, weil sie einzig in dem Interesse sich vernehmen zu lassen schienen, „ihre eigenen, bis ungefähr in das Alter der bürgerlichen Mündigwerdung gefaßten oder erlernten Ansichten gegen die abweichenden seinigen zu behaupten, bei welchem Bestreben sie sich zwar mit möglicher Deutlichkeit über ihr Verständniß der Sache aussprachen, ein Verständniß seiner Grundansichten ihm aber nirgends bezeugten". Glücklicher Weise lehrt die Erfahrung, daß es in weitesten Kreisen auch andere, wohlbefähigte Leser zu diesen Schriften giebt, denen nur erst noch die Kunst des Meisters das nöthige Licht auch für das rechte Erfassen seiner Gedanken zu entfachen hat, um dann auch ihr un-

fehlbares Verständniß zu erwirken. Jenem warmen Athem künstlerischer Begeisterung, und nur ihm, entspringt nun aber die eigenartige Kraft der Beseelung, die sich von dem gegebenen Ausgangspunkte des Kunstwerkes aus auf alle Gegenstände des Lebens und der Geschichte erstreckt, die schöpferisch umgestaltende Kraft, die an dem morschen und ausgelebten Bestehenden in Leben und Kunst nur rüttelt, um für das erschaute und kühn zu verwirklichende Ideal den Boden einer neuen Weltordnung zu gewinnen. So ist denn auch, was der künstlerische Denker in diesen Schriftwerken durch das Medium theoretischer Ausführungen oder Begriffsdeduktionen, oder der geschichtlichen Darstellung, zum Ausdruck bringt, wesentlich das Gleiche mit dem, was er als Schaffender gleichzeitig in seine dramatischen Gestalten gebannt hat. Es ist auffällig, in wie hohem Maße diese letzteren zugleich die kunstphilosophischen Gedanken Wagner's, seine Welt- und Lebensanschauung, auf ihrer jedesmaligen Stufe typisch repräsentiren. Können wir in der Entwickelung des deutschen Kulturgedankens in Richard Wagner's Schriften in zunehmender Verinnerlichung deutlich die drei Phasen der Revolution, der Reformation und der Regeneration unterscheiden, so treffen wir in den Gestalten des Siegfried, des Hans Sachs und des „durch Mitleid wissend" gewordenen Thoren Parsifal auf den vollgiltigen Ausdruck dieser drei Entwickelungsstufen.

Die Schriften der ersten, der Revolutions-Periode, wie wir sie hier mit Beziehung auf den bedeutungsvoll in ihnen hervortretenden Gedanken der „großen Menschheits-Revolution" bezeichnen wollen, nehmen ihren Ausgang von dem schönen und starken freien hellenischen Menschen, der geschichtlichen Erscheinung der einzigen, wahrhaft kunstschöpferischen Nation. Das darin entworfene Kulturbild der, Schönheit und Stärke in sich einenden, Menschheit der Zukunft kommt, wie ihr sozialer Zustand in der ersten Scene des „Wieland der Schmiedt", zum persönlichen Ausdruck in der gleichzeitigen künstlerischen Schöpfung des heiteren Helden Siegfried. Fehlt dieser lebensfrohen Erscheinung selbst der kommunistisch - revolutionäre Zug nicht, mit dessen freudiger Kraftäußerung er den horthütenden Wurm des trägen Besitzes bedroht, so bringt er doch vor Allem in affirmativer Weise in seinem ganzen Wesen die entzückende Unmittelbarkeit der, von aller historisch-dogmatischen, staatlich-politischen Beschränkung befreiten, rein menschlichen Natur zur Anschauung, dieser in sich selbst beruhenden, heiter freudigen, menschlichen Natur, die in ihrer Abgeschlossenheit und inneren Befriedigung ihren weitest gehenden Ausdruck in jenem, gelegentlich aufgezeichneten, abgerissenen, übermüthigen Gedanken des Nachlaßbandes findet: „Wer sich nicht zu freuen vermag, den schl— t—; der ist des Lebens nicht werth, für den es keinen

Reiz hat" (Entwürfe, Gedanken, Fragmente S. 55). Der gleiche ungebrochene Lebenstrieb, der sich im „Tannhäuser" als kühnes Sehnen kundgab die ganze Fülle des Menschlichen in Wonne und Schmerz zu umfassen, zeigt sich hier als warm pulsirende Daseinsfreude, Freiheit, Furcht- und Arglosigkeit: sie charakterisiren den frohen Helden bis zum letzten Moment seines tragischen Unterganges. So wollte der Dichter des Siegfried seine „ernste Kunst" in ein „heiteres Leben" gestellt wissen: hierfür eben diente ihm das mit so enthusiastischer Sympathie erfaßte und gedeutete hellenische Wesen zum Vorbild. Es ist bezeichnend, daß jener, dem christlichen Erlösungsgedanken noch fern stehende, noch nicht durch eigenes Erleben seiner theilhaft gewordene, als nothwendige Vorstufe zu seiner kraftvollen Erfassung aber unentbehrliche, sinnlich-heidnische Zug des Tannhäuser, der ihn uns zuvor mit den Wibelungen vergleichen ließ, den Gegenstand seiner Sehnsucht, durch Gleichsetzung der heimischen Minnegöttin mit der antiken Venus, in Uebereinstimmung mit dem sagenbildenden Volksgeist ebenfalls bereits der altgriechischen Welt entnehmen läßt, und die letzte Bearbeitung der Venusberg-Scene diesen, im deutschen Wesen tief begründeten Zug — Faust's zur Helena — durch vermehrte Aufnahme klassisch-mythologischer Elemente noch anschaulicher kundgiebt. „Ist denn Tannhäuser (nach dieser Seite seines Wesens) etwas Anderes als die verkörperte erste Strophe von Schiller's ‚Göttern Griechenlands', die ihr ganzes Verlangen nach den ‚schönen Wesen aus dem Fabelland' in dem sehnsüchtigen Rufe: Venus Amathusia! zusammenpreßt?"*) Neben „Siegfried" und „Wieland" drängte denn auch um jene Periode der ersten bahnbrechenden Kunstschriften Wagner's ein echt hellenischer „Achilleus" mächtig zu dichterischer Gestaltung im Drama. Aber nicht eine Rückkehr zum Griechenthum ist das Endziel der Ausführungen von „Kunst und Revolution" und dem „Kunstwerk der Zukunft"; der kräftig gestaltende Trieb und Drang dieser Schriften ist kein unbefriedigter, nie zu befriedigender Rückblick, kein „sehnsuchtsvolles Hungerleiden nach dem Unerreichlichen", sondern ein energisches Erfassen des Erreichbaren und deshalb zu Erreichenden. Die warm begeisterte Vorführung des griechischen Kunst- und Lebenselementes ist für den „vorverkündenden Propheten" einer rein menschlichen Kultur nur der Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für die Entwerfung des Bildes einer weit umfassenderen edlen Möglichkeit. „Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den

---

*) Dr. Friedrich Zander, die Tannhäusersage und der Minnesinger Tannhäuser. Königsberg, 1858, S. 16.

Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität umfassen; wir haben die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen, die Bedingungen von ihr zu lösen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war. In weit erhöhtem Maße werden wir so das griechische Lebenselement wieder gewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniß geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewußtes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben."

Als den Zugang zu dieser „menschlichen Kunst überhaupt", der Krönung und dem Abschluß eines ihr entsprechenden Lebens, bezeichnet Wagner um jene Zeit die „Revolution": ihr wies er mit dem Bilde seines „Siegfried" das Ziel. Nur wer jene, aller Einengung und Erstarrung in fertigen politisch-dogmatischen Lebensformen spottende, rein menschliche Natur nach ihrer höchsten geistigen und moralischen Fähigkeit in sich trug, konnte die wundervolle „Siegfried"-Gestalt erschaffen, die ihr Schöpfer selbst den „schönsten seiner Lebensträume" nennt. Nur wiederum, wer einen Siegfried erschaffen konnte, mochte auch mit so freudigem Glauben an die Fülle des Menschlichen den lauten Ruf zur Abschüttelung der Last des Verjährten, Ueberlebten und Ueberschüssigen in den Traditionen des modernen Lebens erheben. Der Kulturgedanke Wagner's in dieser seiner frühesten Entwickelungsphase schießt, als ein starker und breiter, weitverästeter Stamm, ganz ersichtlich aus der gleichen Wurzel mit Schiller's Gedanken über die „ästhetische Erziehung", über „Anmuth und Würde" hervor. Konnte der politische Schriftsteller Constantin Frantz, in richtigem Ermessen seiner Tragweite auch für die Gestaltung des öffentlichen Lebens, von seinem besonderen Gebiete aus dem Künstler die verständnißvollen Worte zurufen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!" so finden wir doch in Wagner's Volk und Leben der Zukunft, wie in der von ihm gemeinten „Revolution" nichts weniger als ein politisches Revolutions- und Umsturzprogramm. Der Sieg des Reinmenschlichen über die Erstarrung in dogmatischen Formeln, des ewig Lebendigen über das Mechanische, von „Anmuth und Würde" über das „furchtbare Reich der Kräfte", zielt auf keinen äußerlichen gewaltsamen Umsturz des Staates ab, sondern auf eine Aufhebung desselben von innen heraus durch eine reinere Ausbildung des Menschlichen. Wir werden an die Begriffsbestimmung der „Anmuth" bei Schopenhauer gemahnt: diese bestehe, lehrt der Philosoph, darin, daß jede Bewegung und Stellung auf die leichteste, angemessenste und bequemste Art ausgeführt werde und sonach der rein entsprechende Ausdruck ihrer Absicht, oder des Willensaktes sei, der sie hervorgerufen, ohne Ueberflüssiges, was

als zweckwidriges, bedeutungsloses Hantieren oder verdrehte Stellung, ohne Ermangelndes, was als hölzerne Steifheit sich darstelle. Ist nun in unserem, der Schönheit und Unmittelbarkeit so sehr entbehrenden modernen Leben, — etwa wie die Natur zu keiner Zeit es unterläßt, in Wiesen- und Waldgründen ihre Blumen zu treiben, — das Bild vollendeter Anmuth in mancher uns begegnenden, immer tief erfreuenden Lebenserscheinung, die fast einzige Bürgschaft der Möglichkeit auch des Schönen und würdevoll Erhabenen: so giebt uns die Definition des Philosophen aber auch zugleich zu verstehen, weshalb der Künstler sein, durch eine edle Kunstübung gekröntes „Leben der Zukunft“ nicht anders sich vorstellen konnte als mit Abwerfung der mechanisch-utilistischen, im höheren Sinne zweckwidrigen, modernen Kunst- und Kulturformen. Ihre völlige Undienlichkeit zur Erreichung dessen, was das Leben lebenswerth macht, muß sie in den Augen Dessen, der die Kunst im Sinne unserer großen schöpferischen Geister und Meister zu betrachten gelernt hat, einzig der Bestimmung vorbehalten, nach links und rechts hin als bloße Schale, als todtes, nie mit wahrem Leben zu erfüllendes Material abzufallen und dafür den erkannten wirkenden Kern des Lebens, in Kunst und religiöser Gesinnung, übrig zu lassen. „Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Nothwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu dringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzig maßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft barbarische; nur der unnatürlichsten Civilisation aber ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produciren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein“*).

Die Kunstschriften Wagner's aus dieser ersten Periode, von „Kunst und Revolution“ bis zu „Oper und Drama“, zeigen als die ihnen eigene Beschaffenheit in Inhalt und Vortrag einen stürmischen Drang, ein siegreiches Bewußtsein der Erreichbarkeit des Höchsten. Aus diesem Bewußtsein, diesem Drange allein konnte dem Künstler die kühnste und umfassendste seiner Konzeptionen, die Trilogie vom „Ring des Nibelungen“ erwachsen. War aber die Tendenz dieses ungeheuren Werkes dennoch sogleich in ihrem ersten Keime, dem Drama von „Siegfried's Tod“ eine ausgesprochen tragische, und konnte diese Tendenz sich nur in der gleichen Richtung steigern, je mehr in der dichterischen Ausführung der vorangehenden Theile statt des heiteren

*) „Das Kunstwerk der Zukunft“ III, 1 (Ges. Schr. III, 151/52).

Helden Siegfried die Gestalt des leidenden, in seinem mächtigsten Verlangen zur Entsagung getriebenen Gottes Wotan in den Vordergrund trat, so hatte hiermit der schaffende Künstler dem philosophirenden künstlerischen Denker einen tiefen Einblick in das Wesen der Welt vorweggenommen. In die entsagungs- und leidenvolle Zeit der musikalischen Ausführung der Trilogie fiel für Wagner die erste Kenntniß der Schopenhauerischen Lehre, des philosophischen Systemes, dessen innere Aneignung der Meister von je als die größte, ihm widerfahrene Wohlthat seines Lebens empfunden hat. In jeder Hinsicht war diese Aneignung in ihm vorbereitet. „Sein Hauptgedanke," sagt Wagner selbst brieflich um jene Zeit, „war mir natürlich nicht neu, und Niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte; — aber zu dieser Klarheit erweckt hat ihn mir erst dieser Philosoph" (An Liszt, Okt. 1854). Der Umschwung in seiner Weltanschauung vollzog sich zunächst schweigend, und gab sich nur in gelegentlichen brieflichen Aeußerungen kund. Während seine bewußten Anhänger nah und fern sich noch mit der Gluth seiner ersten Schriften erfüllten, stand er bereits auf einer neuen Stufe seiner inneren Entwickelung. Sehen wir von den wenigen litterarischen Aufzeichnungen dieser Uebergangsepoche ab, so sind es erst wieder die sechziger Jahre, in denen mit der Abhandlung über „Staat und Religion" (1864) eine neue Folge tief bedeutsamer Schriftwerke der von uns so bezeichneten *zweiten* Gruppe sich eröffnet. Den leitenden Begriff des Allgemein-Menschlichen finden wir in den Schriften dieser Periode gegen den des „deutschen Geistes", den Begriff der Revolution gegen den der Reformation zurückgetreten. „Ich stehe nicht an, die in Deutschland vorgekommenen Revolutionen als gänzlich undeutsch zu bezeichnen," heißt es in der Abhandlung „was ist deutsch?" (1865), und in der Beethovenschrift noch ausdrücklicher: „der Deutsche ist nicht revolutionär, sondern *reformatorisch*." Wir sehen das lebendigste litterarische Dokument seines Glaubens an die Art und Aufgabe des deutschen Geistes in den Betrachtungen seiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik" (1867) Hand in Hand und gleichzeitig mit der Vollendung seiner „Meistersinger von Nürnberg" entstehen: mit demselben Gesange, mit welchem er Luther und die Reformation begrüßt hat, wird hier Hans Sachs bei seinem Eintritt in das Fest auf der Pegnitzwiese in einem donnernd einstimmigen Ausbruche des ganzen Nürnberger Volkes empfangen. So ist denn auch die wenige Jahre später begonnene Begründung der großen Freistatt für deutsche Kunst auf dem Bayreuther Festspielhügel nicht die That des Revolutionärs, sondern des Reformators. Noch bei dem ersten Entwurfe der Trilogie hatte ihn das Unmittelbare der künstlerischen That

seiner geplanten Festaufführung mit so freudigem Bewußtsein erfüllt, daß er der ihn dabei leitenden Vorstellung den beredten Ausdruck gab, am Schlusse der Aufführungen die am Rheine aufzuschlagende Bühne anzünden und die Partitur seines Werkes mit eigener Hand in die Flammen werfen zu wollen; jetzt hingegen finden wir Alles auf allmähliches Werden und feste Dauer berechnet und begründet. Die Festspiele von Bayreuth sollen für die deutsche Nation die formgebende Institution nach der Seite hin werden, wo sie, wie eben in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreigens gestellt hat. „Eine Institution, wie ich sie für die Pflege der bezeichneten Musikaufführungen im Sinne habe, wäre aber an sich schon vollkommen dem deutschen Wesen entsprechend, welches sich gern in seine Bestandtheile scheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung sich als Hochgefühl seiner selbst periodisch zu verschaffen. Besser als unfruchtbare, gänzlich undeutsche akademische Institutionen, könnte sie mit allem Bestehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den besten Kräften desselben würde sie sich eben nur ernähren, um diese Kräfte selbst andauernd zu veredeln und zu wahrem Selbstgefühle zu stählen.“ Dieß ist die Sprache des Reformators, der selbst angesichts unvollkommener Mittel sich nicht von der Verwirklichung seines höchsten Wollens zurückschrecken läßt, weil er die Fähigkeit in sich fühlt, selbst das Unvollkommene weit über dessen sonstiges Vermögen hinaus zu erheben und es durch Einflößung des neuen Geistes, der von innen heraus der Seele den Körper schafft, zu seiner Höhe emporzuziehen. Hiermit ist das Verhältniß des Meisters zu seinen künstlerischen Genossen bezeichnet, die er so gern „seine Künstler“ nannte und als die einzigen wahren Patrone seines Unternehmens bezeichnete. Anders und schmerzlicher mußte sich sein Verhältniß zu seiner sonstigen, weithin ausgebreiteten Mitwelt gestalten. Für eine reformatorische That muß ein Anknüpfungspunkt im tiefen Inneren der Zeitumgebung geboten sein, auf welchen dann wieder von innen heraus gewirkt werden kann. Einen solchen hat Wagner, außer bei „seinen Künstlern“, nicht gefunden. Zählen wir die wenigen wahrhaft ergebenen, aber den geschichtlichen Zeitmächten gegenüber machtlosen Freunde des Meisters nicht der ihn umgebenden Oeffentlichkeit zu, sondern betrachten wir sie als zu ihm selber gehörig, dessen Vereinsamung sie tief mit ihm leidend empfanden, ohne ihr abhelfen zu können, so bieten uns die letzten Jahre seines Ringens und Schaffens zwischen dem ersten großen künstlerischen „Beispiel“ von 1876 und dem Weihefestspiel von 1882 das Bild eines Alleinstehens auf kühn gewonnenem Vorsprung, wie es die gesammte Kunst- und Kulturgeschichte nicht ausgeprägter darbietet. Und nun mit diesem vielverspotteten schwachen Häuflein eine Welt erobern zu

wollen, für ein Kunstideal, an welches sie keinen Glauben hatte! Gewiß konnte eine solche Selbsttäuschung dem freien und wahrhaftigen großen Geiste nicht in den Sinn kommen, der „jeden Schein mit dem tödtlichsten Grimme haßte". Vielmehr war hier zu dem Kunstwerke auch das Publikum aus demselben Geiste der Wahrheit, wie jenes, erst zu schaffen und in das Dasein zu rufen, und der Keim zu seinem Entstehen in den Boden des nationalen Lebens zu senken. Dieß waren die Lebenserfahrungen, die den „Revolutionär" der vierziger Jahre, dem die reformatorische That verweigert war, dem höheren Ziele zuführte, der Regenerator seines Volkes zu werden, sich und den Seinen die Mitwirkung an der Regeneration der geschichtlichen Menschheit als eine, in weiteste Fernen reichende Aufgabe zuzuweisen.

Zu diesem, seiner tiefsten Einsicht in das Wesen der Dinge und in die Natur der ihm sich entgegenstemmenden Hindernisse entsproßten Gedanken hat sich, in dem wundervollen litterarischen Vermächtniß der letzten Lebensjahre Wagner's, der einstige Revolutions-Gedanke verinnerlicht. Mit ihm wendet er sich, über die militaristische oder industrielle, physiognomische Außenseite unserer modernen Civilisation hinweg, an die etwa unter ihr noch anzutreffenden und zu erkräftigenden Keime und Ansätze zu einer produktiven, wahrhaft deutschen Friedenskultur.

Der Begriff der „Regeneration" begegnet uns in dem Munde des Künstler-Denkers zum ersten Male im Eingange der Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik". Es ist daselbst von der That der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellirenden, endlich ertödtenden Civilisation die Rede: „wie dort," heißt es dann weiter, „eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nöthig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein, und wirklich scheint es derselben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vorbehalten zu sein, auch diese Wiedergeburt zu vollbringen."*) Diese bedeutungsschweren Worte stehen bereits in jener Schrift an der Spitze einer Folge von Betrachtungen über die Ursachen des Verfalles des deutschen Wesens und die Möglichkeiten seiner Neubelebung. In vertieftem und erweitertem Maße wird der hier ausgesprochene Gedanke, in seiner Ausdehnung auf die gesammte geschichtliche Menschheit, in der Abhandlung über „Religion und Kunst" (1880) nebst ihren Ergänzungen und Ausführungen aufgenommen und durchgeführt. Nur die Annahme eines solchen Verfalles, einer auf bestimmter physiologischer Grundlage beruhenden Entartung, konnte dem Denker, der sich als schaffender Künstler andererseits diesem deutschen Wesen

*) „Deutsche Kunst und deutsche Politik", I (Ges. Schr. VIII, 44).

in seiner geschichtlichen Dokumentation innerlichst verwandt und angehörig fühlte, die Erklärung dafür gewinnen, daß „unsere großen Geister immer einsamer dastehen und, vielleicht in Folge hiervon, immer seltener werden; daß wir uns die größten Künstler und Dichter einer Mitwelt gegenüber vorstellen können, welcher sie — nichts zu sagen haben." Nur diese Annahme konnte ihn auch zu der Hoffnung auf eine mögliche Neugeburt des Völkergeistes und seine Erhebung zu den „Gefilden hoher Ahnen" ermuthigen. Als ein ungeheueres Weltgemälde entrollt sich in den großartigsten Umrissen das Bild dieses geschichtlichen Verfalles vor unseren Augen: mit fester Hand wird an den Ausgang desselben das Ziel einer Erneuerung und Wiederaufrichtung gestellt, und alles Streben und Ringen zu seiner Erreichung in die nachdrückliche Formel zusammengefaßt: „Wir erkennen die Nothwendigkeit einer Regeneration der historischen Menschheit; wir glauben an ihre Möglichkeit und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne." Entsteht in uns nun wohl die zweifache Frage: wo ist diejenige Gemeinschaft, wer sind die „Wir", in deren Namen der Künstler hier spricht? und: in wie weit kann die Kunst als bildende und erziehende Lebensmacht zur Erreichung jenes Zieles mitwirken? — so dürfte sich nun aber auch darauf die Antwort finden, indem wir die eine dieser Fragen durch die andere sich beantworten lassen. Es ist die unbegrenzte, über alle persönliche Besonderheit und Unzulänglichkeit hinaus als unsichtbare geistige Gemeinschaft sich darstellende Gesammtheit Derer, die in ihrer Liebe zur Kunst des Meisters an die Kunst überhaupt den Glauben gewonnen haben. Wer diesen Glauben im Sinne Wagner's gefaßt, wird sich auch in dem Glauben an jene Gemeinschaft durch kein Ungenügen, keine Enttäuschung beirren lassen und sich überall, wo er Spuren des unversieglichen deutschen Idealismus antrifft, inmitten ihrer und von ihr getragen und gehoben fühlen. Er wird keine voreiligen Siege da gewinnen wollen, wo der größte Kämpfer das Ziel des Ringens in entlegene Fernen gesteckt hat; er wird sich aber durch ihn zu zwei Dingen angeleitet finden: zur „tiefen Einsicht" und zur „guten That". Möge denn die letztere stets von der ersteren, und jene von dieser unzertrennlich sein. Unzweifelhaft aber kann die tiefste und höchste Einsicht nur von dem sonnenhaften Auge unserer großen Weisen, Künstler und Denker ausgehen. In ihrer mächtigen Folge, in der Reihe eines Luther, Goethe, Schopenhauer und Wagner hat jener „deutsche Idealismus" seine eigentliche Verkörperung erhalten; er ist zugleich der untrügliche Spiegel zunächst der sie unmittelbar umgebenden, verwandten oder entgegengesetzten, dann aber der geschichtlichen Erscheinungen überhaupt geworden. Wir gewahren diese nun mit ihren Augen in jenem, am Ein=

gang dieser Betrachtung erwähnten, neuen Lichte, von einer Höhe aus, auf welche uns einzig die Kraft jenes Idealismus erhebt.

Als eine vorzügliche Eigenschaft des deutschen Geistes, wie er in den großen deutschen Denkern und Dichtern, Forschern und Meistern sich kundgiebt, bezeichnet Wagner dessen Universalität. Von dieser „Universalität" legen seine eigenen Schriften ein beredtes Zeugniß ab. In hohem Grade ist sie für die gesammte Erscheinung Wagner's bezeichnend, und von ihrer Vorstellung unzertrennlich. Wie sie dem schaffenden Künstler in der unbeschränkten Beherrschung aller Kunstarten, die sich in seinem Kunstwerke berühren und durchdringen, zu eigen war, so auch in gleicher Weise seinem historischen und kritischen Urtheil über die weitausgebreitete Mannigfaltigkeit aller irgend hervorragenden Gegenstände der Kunst- und Kulturgeschichte. So zunächst auf dem ihm ureigenen Gebiete der Musik. Dabei ist es erstaunlich, zu erfahren, wie die gleiche Reife und Sicherheit der Beurtheilung schon dem jugendlichen Schöpfer des „Rienzi" zu Gebote stand, in welchem eben schon damals das ganze „Kunstwerk der Zukunft" mit allen seinen Konsequenzen feurig lebendig war. Wir dürfen dieß sogleich dem ersten der 10 Bände seiner Schriften entnehmen, der gar manches werthvolle Zeugniß dieser Art bereits aus der „Rienzi"-Periode enthält. Damit stimmen die Schilderungen der Zeitgenossen überein, die in jener ersten schweren Pariser Leidensperiode (1839—42) die wunderbare Elasticität seines Geistes bewunderten, mit der er, trotz der ihn umgebenden Misère einer trostlosen Aussichtslosigkeit, den Abends sich um ihn sammelnden Freundeskreis mit unerschöpflicher Laune unterhielt. Ein Genosse jener Pariser Abende (Fr. Pecht) berichtete in später Zeit einmal über diese Zusammenkünfte, an denen der junge Meister diesem frühesten Kreise von „Wagnerianern" nach und nach „alle großen Musiker so scharf charakterisirt habe, daß sie ihnen alle ganz individuelle, lebensvolle Gestalten geworden seien". Seine Vertrautheit mit der musikalischen Produktion aller Zeiten sei ihm für den damals so jungen Mann fast unbegreiflich gewesen. „Die frühesten Italiener, wie Palestrina, Pergolese u. A., kannte er ebenso genau, wie die älteren Deutschen, von Sebastian Bach bekam ich durch ihn überhaupt erst einen Begriff. Gluck beschäftigte ihn schon damals unaufhörlich. Haydn's Naturmalerei, Mozart's Genie, wie die unglücklichen Einflüsse seiner Stellung in Salzburg und Wien, die Eigenthümlichkeiten der Franzosen, des Lully, Boieldieu, Auber, endlich seines Lieblings Weber wunderbar volksthümliche Art, Beethoven's sie alle überragende Gestalt, Mendelssohn's zierliche Salonmusik, sie alle schilderte er uns, immer einzelne Melodien vorsingend, mit einer solchen Lebendigkeit, solcher plastischen Kraft, daß sie mir bis heute in's Ge-

dächtniß eingegraben sind, wie er sie damals vor uns hingestellt." Seit Wagner's Rückkehr aus Paris nach Deutschland (1842) hatte sein Lieblingsstudium das des deutschen Alterthumes ausgemacht. Bereits in der Pariser Fremde war ihm in „Tannhäuser" und „Lohengrin" das heimathliche Element zum ersten Male entgegengetreten, in das er sich nun immer tiefer versenkte. Nicht leicht dürfte ein Germanist von Fach auf dem Gebiete deutscher Sage, deutschen Mythus, deutscher Volksart und Eigenthümlichkeit in ihrer geschichtlichen Beurkundung tiefere und eindringendere Studien gemacht haben, als der Dichter des „Lohengrin" und des „Siegfried". In dem reichen, tiefen Schachte der Jakob Grimm'schen Schriften mit der fast verwirrenden Mannigfaltigkeit seiner Gänge und Stollen, in den dickleibigen, von Gelehrsamkeit strotzenden Bänden seiner Forschung von der „deutschen Mythologie" bis zu den „altdeutschen Weisthümern" hat Wagner mit sicherem Gange und hellem Blick jeden dieser Irrgänge Schritt für Schritt durchwandelt, und keine reiche Goldader altdeutschen Glaubens und Brauches ist ihm entgangen. Gleich die ersten Scenen des „Lohengrin" legen von dieser tiefen und innigen Vertrautheit mit den altdeutschen Gerichts- und Gefolgsgebräuchen ein deutliches Zeugniß ab. Ohne den tiefen Hintergrund eines umfassenden Wissens hätten sie nicht mit so unmittelbar überzeugendem Leben erfüllt werden können. Zeigt uns der erste Band der „Gesammelten Schriften" mehr den Musiker Wagner, so nehmen wir in dem zweiten die Ergebnisse seiner Forschungen im Bereiche deutscher Sage und Geschichte, deutscher Sprache und deutschen Mythus wahr. Bereits sind, über das Nibelungenlied und Wolfram hinaus, auch die altnordischen Versionen germanischer Sage, damals noch in keiner bequemen Uebersetzung zugänglich, in seinen Gesichtskreis getreten. Bereits aber auch hatte sich dem Meister noch eine andere Welt mit drängender Lebendigkeit erschlossen: die ihm von frühester jugendlicher Begeisterung her, da er als Kreuzschüler das vorgeschriebene Studium des Lateinischen gern über die Versenkung in die Herrlichkeiten griechischer Sprache und Dichtung vernachlässigt hatte, vertraut gebliebene, ewig junge hellenische Welt. Ein österreichischer Dichter und Litterat, der um jene Zeit (1847) in dem damaligen Dresdener Künstlerkreise zu einem Gespräche mit Wagner gelangte, das ihm wie ein „geistiges Opferfest" in der Erinnerung blieb, erzählt von dem merkwürdigen Eindruck, den er davon zurückbehalten: der Schöpfer des „Tannhäuser" habe dabei „von den griechischen Dramatikern mit einer Kenntniß und einem Verständniß gesprochen, das man bei manchem Fachprofessor vergeblich suchen dürfte". Allerdings giebt es eine, und nicht die nebensächlichste Seite in der Kenntniß des griechischen Alterthumes, bezüglich

deren der „Fachprofessor" jederzeit, will er nicht den Hauptpunkt für das Urtheil verfehlen, bei der genialen künstlerischen Natur in die Schule gehen muß. Wagner's tief gründliche Kenntniß antiker Volks- und Lebenszustände, des griechischen Theaters mit allen seinen Einzelheiten und Voraussetzungen, lernen wir nicht minder aus dem dritten Bande der „Gesammelten Schriften", als auch aus dem erst nach des Meisters Tode veröffentlichten Nachlaßbande („Entwürfe, Gedanken, Fragmente") würdigen. Erst in einer späteren Periode treten die romanischen Culturvölker, die großen Italiener und Spanier, dem immer gleichzeitig schaffenden und forschenden, von der einen Thätigkeit in der anderen ausruhenden Künstler zu gleicher tiefempfundener geistiger Nähe entgegen. „Welches Labsal es ist, im reifsten Alter die Bekanntschaft mit einem Dichter wie Calderon zu machen, durfte ich empfinden," schreibt er im Januar 1858 an Liszt mit dem Bemerken, daß ihn diese Bekanntschaft „doch am Ende verleiten werde, noch etwas Spanisch zu lernen." Neben und über allem Anderen blieb aber dennoch die deutsch heimathliche Welt immer und immer diejenige, in deren unergründlichen Reichthum kein Anderer, wie Wagner, einzuführen im Stande ist. Da ist es denn gleich die Dichtung Goethe's und Schiller's, über deren Gehalt und Bedeutung wir durch ihn Aufklärungen empfangen, denen wohl Jemand, der sie wirklich kennt, nicht leicht irgend welche Auslassung irgend eines noch so „fachmäßig" gebildeten modernen Litterarhistorikers an die Seite zu stellen geneigt sein möchte. Indem Wagner voll und ganz Dramatiker war, steht er eben den dichtenden Genien aller Zeiten und Völker, von Aischylos bis auf Shakespeare und Molière, Goethe, Schiller und Kleist, um einen so erheblichen Grad innerlich näher, daß keine noch so eindringende fachgemäß litterargeschichtliche Forschung ihm diesen Vorsprung anders, als durch Aneignung seiner Ergebnisse, abgewinnen kann.

Wenn wir in der Betrachtung der Wagnerischen „Universalität", deren Geist sich in seinen Schriften ausprägt, um einige fördernde Schritte weiter gelangen wollen, dürfte es sich nunmehr empfehlen, statt von Band zu Band derselben vorwärts zu schreiten, vielmehr die Mannigfaltigkeit der Gegenstände in kurzem Ueberblick Revue passiren zu lassen, die in dieser Reihe von Bänden zum Vortrag gelangt. Wir treffen daselbst, neben den schöpferischen Geistern im Bereiche der Musik und der Dichtung, zunächst auf die hervorragenden Erscheinungen der Schauspielkunst, auf Garrick und Ludwig Devrient, aus deren Natur uns Wagner die Geheimnisse der mimischen Begabung deutet, auf die Erscheinung der großen Sophie Schröder, auf die liebevolle Würdigung eines Iffland, Schröder, Fleck und Eßlär. Ueber die bildende Kunst der Italiener, Raphael und Michel

Angelo, ist nicht leicht Tieferes und Belehrenderes ausgesprochen worden. Die Intensität des Denkens und Anschauens, mit welcher er das ihm vorschwebende künstlerische Ideal zu allen Gebieten des öffentlichen Lebens und der Geschichte in eine lebendige Beziehung setzt, läßt ihn von jedem Punkte seiner Betrachtung aus ungeahnte neue Perspektiven eröffnen. Die Kulturvölker des Orients und des Occidents, Inder, Griechen und Römer, Italiener, Spanier und Franzosen; die Dichter, Denker und Weisen aller Nationen: Homer und die Tragiker, Platon, Dante, Calderon und Cervantes, Molière und Lope, Friedrich der Große und Luther, Winckelmann und Lessing, Mozart und Beethoven, andererseits ein Racine und Victor Hugo, Balzac und Berlioz, treten in dieser Betrachtungsweise in klaren, scharf umrissenen Zügen hervor. Die mannigfachsten geschichtlichen Erscheinungen werden, oft mit einem einzigen sicheren Pinselstrich, von der charakteristischen Seite festgehalten und gekennzeichnet; oft ergänzt dabei eine Aeußerung aus frühester Zeit die Beobachtung der späteren. Wir werden durch diese universale Beschaffenheit der Wagner'schen Schriften unwillkürlich an den Ausspruch Schopenhauer's erinnert, wonach die Gesammtheit des Wissensmöglichen und Wissenswerthen ihre eigentliche Bestimmung erst darin zu erfüllen scheine, daß sie ab und zu einmal in *einem Kopfe* sich vereinige. Dann haben wir einmal in diesem *einen* Kopfe ein umfassendes Weltbild, den klaren vollkommenen Spiegel, von dem uns die gewohnte Vielheit der Köpfe sonst nur die, im Einzelnen noch so „exakt“ funktionirenden, Splitter aufweist. Allerdings kann dieser eine Kopf eben nur der eines „Genie's“ sein.

Nun lehrt aber die Erfahrung, daß gerade in den Einsichten und Kundgebungen der genialen Persönlichkeit das bloße *Wissen* als solches in seiner Bedeutung hinter etwas Höherem zurücktritt: nämlich hinter der allem Wissen unbewußt zu Grunde liegenden inneren *Anschauung* der Dinge. „Abstraktes Erkennen: zuvor intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament,“ heißt es in dem Nachlaßbande Wagner's („Entwürfe“ u. s. w. S. 116). Das reine Wissen ist seiner Natur nach receptiv, die Anschauung produktiv; deshalb wirkt sie maßgebend, gestaltend und umgestaltend auf jenes ein. Nicht allein, weil sie, als eigentlicher Werthmesser alles „Wissens“, die *Schätzung* des bisher vermeintlich Gewußten mit einem Schlage wesentlich verändert, sondern auch, weil sie die Lücken des Wissens, wo es noth thut, mit dem ihr zu Gebote stehenden Materiale vorläufig ausfüllt und es allmählicher Nacharbeit anderer Köpfe und anderer Hände überläßt, ihr auf ihren Spuren zu folgen. Und dieß führt uns noch zu einer anderen Seite der Betrachtung der litterarischen Hinterlassenschaft Richard Wagner's.

Jeder bloße Hinblick auf den unermeßlichen Reichthum seines künstlerischen Schaffens, auf die imponirende Folge seiner umfangreichen Partituren belehrt darüber, in wie vollem Maße der Meister bereits in der Vollendung dieser letzteren allein das Tagewerk seines Lebens als erfüllt hätte ansehen können. Wenn sein reformatorischer Mittheilungsdrang ihn außerdem in den verschiedenen Epochen seiner Entwickelung immer wieder zu einer schriftstellerischen Thätigkeit antrieb — ihn, dem nichts so verhaßt war, als diese „papierene“ Beschaffenheit unserer modernen Bildung! — so erklärt es sich leicht, daß ihm dabei nicht die mußevolle Ausbreitung, das verweilende Behagen zu eigen sein konnte, die wir in Goethe's litterarischen Mittheilungen antreffen, oder welche etwa Schopenhauer dazu befähigte, seinem großen systematischen Hauptwerke verschiedene ausgiebige Nebenwerke zur Seite zu stellen, und diesen endlich noch die beiden Bände seiner „Parerga“ folgen zu lassen. Das „Hauptwerk“ Wagner's sind eben seine künstlerischen Schöpfungen, zu denen sich alle seine noch so inhaltreichen Schriftwerke gleichsam wie die „Parerga“ des Philosophen verhalten. Wagner hat viel gedacht und gesehen; sein Blick ist der ihn umgebenden, wie der geschichtlichen Welt in ihren hervorragendsten Erscheinungen unablässig zugewendet gewesen. Seine Gedanken sind deshalb jederzeit original und trotz seiner staunenswerthen Belesenheit in den Schriftwerken aller Zeiten und Nationen keine graue Bücherweisheit, sondern aus der unmittelbaren inneren Anschauung der Dinge, der lebendigen Intuition des Künstlers geschöpft. Darin beruht ihr Werth und ihre Fruchtbarkeit. Dennoch muß, in einem höheren Sinne, und an einem Maßstabe gemessen, den wir erst der Reichhaltigkeit dieser Gedanken, dem umfassenden Gesichtskreise des Künstler-Denkers selbst entnehmen, der Gesammtheit dieser Schriften der Charakter des Fragmentarischen, in so vielen Beziehungen bloß Andeutenden zugesprochen werden. Wagner hatte unendlich viel mehr zu sagen und mitzutheilen, als in seinen Kunstschriften niedergelegt werden konnte. Wem das unschätzbare Glück zu Theil geworden ist, mit dem Meister selbst persönlich zu verkehren, weiß, wie unendlich Vieles ihn in jeder Richtung im Einzelnen ergänzend, ausgleichend, weiterführend zu sagen und zu lehren übrig blieb, was in seinen Niederschriften nicht zum Ausdruck gelangt ist. Wiederholt, ja meistens sind es bestimmt gegebene äußere Veranlassungen, die ihn zu einer Kundgebung aus der Fülle seines Denkens und Anschauens bewogen, und dann verfolgt er innerhalb des Rahmens der einzelnen Schrift jederzeit nur den bestimmten, durch sein Thema ihm vorgezeichneten Weg. So ist sein umfassendstes, dreitheiliges großes Werk „Oper und Drama“ einem durch den Titel genau bezeichneten, bestimmten einzelnen künstlerischen Gegenstande gewidmet, dem

allerdings seine Betrachtungsweise eine umfassendste Bedeutung verleiht. In „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ kommt nicht minder ein einzelnes, bestimmt abgegrenztes Verhältniß, ein Hauptgedanke zum Ausdruck: der Gegensatz zwischen „deutschem Geist“ und „französischer Civilisation“ und das Verhalten der deutschen Machthaber zu beiden. „Religion und Kunst“ gewährt ein ganzes Weltgemälde, eine Entwickelungsgeschichte der Menschheit seit ihren ersten vorgeschichtlichen Anfängen; nie hat die Stimme eines Weltrichters gewaltiger und dröhnender zu uns gesprochen. Die nähere Ausführung dieses Gemäldes des geschichtlichen Verfalles der Menschheit würde ganze Bände füllen: in der vorliegenden Schrift mit ihren daran geschlossenen Ausführungen („Was nützt diese Erkenntniß?“ „Erkenne dich selbst!“ „Heldenthum und Christenthum“, „Ueber das Weibliche im Menschlichen“) dient es dagegen zur Grundlage wiederum eines einzigen Gedankens, des Gedankens der Regeneration. So tritt in den litterarischen Aufzeichnungen Wagner's das Stoffliche jederzeit hinter dem leitenden Gedanken zurück, empfängt aber von diesem jedesmal ein neues bedeutsames Licht. Ein unbegrenzter Reichthum an Gegenständen wird auf diese Art in den Schriften des künstlerischen Weisen von Bayreuth berührt und die Gesichtspunkte für ihre Beurtheilung und nähere Betrachtung deutlich gekennzeichnet, ohne sie eingehend in das Detail zu verfolgen. Der elektrische Funke seiner fortschreitenden Betrachtung zündet nach allen Seiten; nach allen Richtungen werden uns Ausblicke in weiteste Fernen erschlossen. Wohl wünscht man nun auch diese Fernen selbst an der Hand des genialsten Führers zu betreten; dieser aber schreitet gelassen dem bestimmten Ziele zu, das er sich für die jedesmalige Betrachtung gesteckt. Zu jeder Zeit ist sich deshalb Wagner bewußt gewesen, daß es einer ganzen Schule von Denkern, Lehrern und Schriftstellern bedürfe, um den von ihm gegebenen Andeutungen in seinem, regeneratorischen Sinne näher nachzugehen.

Nach mehrfachen einzelnen Ansätzen dieser Art hat der Meister noch am Abend seines Lebens eigens zu solchem Zwecke die „Bayreuther Blätter“ begründet, denen er eine Reihe seiner Aufsätze widmete, und die gegenwärtig als Organ des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins unter der bewährten Leitung H. v. Wolzogen's mit dem Jahrgange 1891 in ihren 14. Jahrgang treten, als eine „Zeitschrift zur Verständigung über die Möglichkeiten einer deutschen Kultur, auf den Gebieten der Religion, Kunst, Philosophie und des Lebens“ und ein lebendig fortdauernder Ausdruck Wagnerischer Welt- und Kunstanschauung in ihrer deutenden Anwendung auf die Erscheinungen der Gegenwart und Vergangenheit. Gar manche Andeutung des Meisters hat hier bereits ihre eindringende und tiefbelehrende Ausführung erhalten;

einige dieser Arbeiten stehen unstreitig als monumentale Zeugnisse für das Vorhandensein einer Wagnerischen Schule auf dem Gebiete der Philosophie und Aesthetik da, und fordern zur Vergleichung mit vorhandenen Encyklopädie-Artikeln auf. Man halte, um sich den Geist und die Art solcher Ausführungen und Anwendungen Wagnerischer Erkenntniß auf geschichtliche Gegenstände zu vergegenwärtigen, den kleinen Artikel „Albrecht Dürer“ zu Dr. Henry Thode's grundlegender Dürer-Abhandlung in den „Bayreuther Blättern“ 1888, 201 ff.; oder die Goethe-Schiller-Artikel der Encyklopädie zu H. v. Wolzogen's „Idealisirung des Theaters“ (B. Bl. 1884) oder Heinrich v. Stein's „Aesthetik unserer Klassiker“ (B. Bl. 1887), um in diesen hochbedeutungsvollen, für ein tieferes Erfassen ihres Gegenstandes bahnbrechenden Arbeiten die befruchtenden Gedanken Richard Wagner's als Ausgangspunkt und Leitstern der Betrachtung wiederzuerkennen. Ueber Shakespeare hat wiederum H. v. Stein in seinem Aufsatze „Shakespeare als Richter der Renaissance“, desgleichen über Goethe's „Wanderjahre“ noch auf die unmittelbar persönliche Anregung des Meisters geschrieben; über Luther ist wiederholt, von Bruno Bauer („Luther's Pessimismus und Optimismus“, 1881), von Heinrich v. Stein („Luther und die Bauern“, 1882; „Luther“, 1883), von Wolzogen („Die Sprache Luther's in Wagner's Kunst“, 1883) im Wagnerischen Sinne gehandelt worden; desgleichen über Jakob Grimm (1885); über Calderon durch Dr. Ludwig Schumann („Zum 25. Mai“, 1881); an die Gedanken des Encyklopädie-Artikels „Asciburg-Asgard“ knüpfte H. v. Wolzogen seine 1888 begonnenen „Urgermanischen Spuren“. Die meisten umfassenderen Abhandlungen der „Bayreuther Blätter“ können als Beispiele solcher Ausführungen Wagnerischer Grundgedanken dienen. Aber auch außerhalb der „Blätter“ treffen wir auf werthvollste Zeugnisse der Fruchtbarkeit dieser Gedanken. So in den Ausführungen H. v. Stein's über Lehre und Person Giordano Bruno's, unter dem Titel „Der Wahn eines Helden“ (Schmeitzner's Internationale Monatsschrift 1882) oder in dessen dramatischen Bildern („Helden und Welt“ 1882, und: „Aus dem Nachlaß Heinrich's von Stein“ 1888). So stehen die größeren Thode'schen Arbeiten auf dem Gebiete der Geschichte der Malerei in Italien und Deutschland: „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien“ (Berlin, Grote 1885) und: „Die Malerschule von Nürnberg in ihrer Entwickelung bis auf Dürer“ (Frankfurt a. M., Keller 1891) durchaus auf dem Boden Bayreuthischer Kunstanschauung, worüber die Artikel der Encyklopädie: „Franz von Assisi“, „Italienische Malerei“, „Dürer“ und „Nürnberg“ verglichen werden mögen; und selbst kleinere, mehr gelegentlich entstandene Arbeiten dieses berufenen

Kunstforschers können in gleichem Lichte betrachtet werden, wie z. B. die Abhandlung über „Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro“ (im „Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen“ 1883, Heft III) als eine lebendigste Ausführung des Encyklopädie-Artikels „Italienischer Adel der Renaissancezeit“ gelten darf. So geht nach mancher Richtung hin die ausgestreute Saat einer feurig beseelten, im besten Sinne deutschen und der „hohen Ahnen“ würdigen Kunst- und Weltbetrachtung auf und zeitigt reife Früchte. Wie jetzt aus den eigenen Schriften des Künstlers und Weisen, dürfte demnach dereinst eine erweiterte „Wagner-Encyklopädie“ aus den werthvollsten Schriften seiner Schüler sich ergeben.

Von größter Wichtigkeit für eine solche fruchtbringende Wirksamkeit ist nun aber allen Kennern und Freunden der Kunstanschauung Wagner's das Vorhandensein eines Studienwerkes erschienen, in welchem die einzelnen Anregungen derselben mit Beziehung auf die mannigfachsten Gegenstände zunächst einmal isolirt und von dem nächsten Zusammenhange ihres Vorkommens in dem Originaltexte der „Gesammelten Schriften“ abgelöst und getrennt zu betrachten, um sich zunächst einmal im Sinne des Meisters über die einzelne geschichtliche Erscheinung zu belehren. Für das Verständniß der Bedeutung Homer's und Shakespeare's, Bach's und Beethoven's, Schiller's und Goethe's in ihrem Werden und Schaffen, im Großen und Ganzen wie in ihren einzelnen Werken, haben wir durch ihn wesentlich neue Gesichtspunkte gewonnen. Aber die entscheidendsten Hinweise und Belehrungen über die einzelne künstlerische oder geschichtliche Erscheinung sind in den zehn Bänden der „Gesammelten Schriften“ Wagner's oft weithin zerstreut und von einander entlegen. Gerade bei denjenigen Lesern der Schriften des Künstler-Denkers, die deren eindringendem Verständniß die ernstesten und andauerndsten Studien gewidmet haben, hat sich daher schon seit lange das dringende Bedürfniß nach einem litterarischen Hilfsmittel herausgestellt, welches dem Suchenden und Forschenden einen klaren, vollständigen Ueberblick über den Gedankenreichthum dieser Schriften, nicht bloß unter dem abstrakt philosophischen, sondern auch unter dem real-encyklopädischen Gesichtspunkt darböte. „Was lehrt Wagner über Aischylos und Sophokles? über Palestrina und Beethoven? Welche Stellung weist er dem einzelnen Werke Goethe's oder Schiller's an? Wie äußert er sich über „Faust“, über „Iphigenia“ und „Wilhelm Meister“? über „Tell“ oder die „Braut von Messina“? Was sagt Wagner über diese oder jene einzelne Symphonie Beethoven's? Ist über dieses oder jenes Tonwerk Mozart's eine Bemerkung in den Gesammelten Schriften zu finden? In welcher Weise und von welcher Seite

her markirt sich darin diese oder jene weltgeschichtliche Persönlichkeit?" Das sind Fragen, denen im gegebenen Falle eine hervorragende sachliche Bedeutung zugesprochen werden muß. Für die Beantwortung ähnlicher Fragen auf ethischem und ästhetischem Gebiet weiß das vor sieben Jahren bei Cotta erschienene „Wagner-Lexikon" Rath; ganz anders ist es bis heute noch auf dem kunst- und kulturgeschichtlichen Gebiete bestellt. Hier gilt es im gleichen Falle noch durch eigenes Suchen und Nachschlagen sich eine Kenntniß zu gewinnen, bei der man am Ende noch nicht weiß, ob man die entscheidende rechte Stelle getroffen. Denn gerade bei Wagner gilt der Geist so viel mehr als der Buchstabe, daß die tiefste, erweckende Anregung sehr oft von einem unscheinbar dünkenden Satze ausgeht, der sich dann häufig durch einen verwandten an ganz anderem Orte ergänzt. Diesem Bedürfniß eines engeren und weiteren Lesepublikums kommt, auf Grund einer 25jährigen Kenntniß jener Schriften und mehrjähriger Vorarbeiten des Herausgebers, die „Wagner-Encyklopädie" entgegen, indem sie die Aeußerungen Wagner's über eine umfassende Reihe hervorragender Erscheinungen auf dem weiten Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte, in alphabetischer Folge und nach Möglichkeit nicht bloß in aphoristischer Kürze wiedergiebt, sondern sie, wo die Sache es mit sich bringt, in ungezwungener Weise zu kleinen Abhandlungen über den einzelnen Gegenstand verbindet. Diese Abschnitte, von sehr verschiedenem Umfang, sind durchweg aus den mit buchstäblicher Treue wiedergegebenen, eigenen Worten des Meisters zusammengestellt und untereinander zum Theil durch kleine Textwiederholungen s. z. s. leitmotivisch verflochten. Indem für jeden dieser Abschnitte die vorhandenen Aussprüche aus den verschiedenen, oft entlegensten Theilen der „Gesammelten Schriften" Wagner's herangezogen sind, ist – außer ihrer Authenticität — zweierlei erreicht:

1) eine erschöpfende Vollständigkeit dieser Aussprüche, so daß der Leser gewiß sein kann, daß in keinem Theile der Schriften etwas auf den Gegenstand Bezügliches übersehen sei, was nicht schließlich noch im Anhang oder im Inhaltsverzeichniß unter dem gleichen Titel anzutreffen wäre;
2) durch jedesmalige Ausscheidung des nicht nothwendig zu dem besonderen Gegenstand gehörigen, und streng sachliche Verbindung des Zusammengehörigen, in den meisten Fällen ein Text von einer specifischen Vollständigkeit, wie er sich, wiewohl echt Wagnerisch, dennoch in gleicher Weise an keiner einzelnen Stelle der Schriften wiederfindet, so daß die Encyklopädie in dieser Be-

ziehung in ihrer Art überall Neues darbietet und wie ein Originalwerk Wagner's gelesen werden kann, während andererseits die vorhandenen Belege überall die zu Grunde liegenden Stellen der Schriften vergegenwärtigen.

Die Nothwendigkeit, ja Unentbehrlichkeit eines solchen Hilfsbuches zum eindringenden Verständniß der Schriften Wagner's ist auf der einen Seite durch die Tiefe und Fruchtbarkeit der darin vorgetragenen Gedanken, auf der anderen durch die oben näher charakterisirte besondere Beschaffenheit seiner schriftstellerischen Thätigkeit bedingt, die bei allem strengen inneren Zusammenhang sowohl die äußere Form des Allseitigen, Systematisch-Abgeschlossenen, als auch die eingehend detaillirte Durchführung des Einzelnen bei Seite setzt, um sie dem hierzu berufenen Kunst- und Kulturforscher zu überlassen. Zwar ist es unvermeidlich, daß die in diesen Schriften sich kundgebenden tief eingreifenden Gedanken auch ohne das hiermit gebotene Studienwerk sich durchringen müßten, wie sie bereits auf dem Wege dazu sind; doch ist sich der Herausgeber wohl bewußt, im Einverständniß mit den maßgebenden Freunden und Kennern dieser Gedanken sich an seine Arbeit gemacht zu haben, um dieses Durchdringen der Gedanken Wagner's an seinem Theil durch eine planmäßige Bemühung dem unberechenbaren Walten des Zufalls zu entziehen, ihnen selbst aber gleichzeitig ein Hilfsbuch darzubieten, dessen bisheriges Fehlen sich ihrer täglichen Erfahrung bei fast jeder ernsteren Unterredung über Gegenstände der Kunst, Kultur und Litteratur bemerkbar gemacht hat.

In dieser ihrer Eigenschaft, als Anregungs- und Hilfsmittel zum Verständniß der Kulturgedanken Wagner's und zum eindringenden Studium seiner hinterlassenen Schriftwerke, wendet sich die „Wagner-Encyklopädie" zu allernächst an die zahlreiche Gruppe seiner Anhänger, die sich, nach gewonnener Erkenntniß der reformatorischen Bedeutung seines Denkens und Schaffens, zu weiterer ernster Einsicht und zu gegenseitiger Belehrung um die von ihm begründete Zeitschrift als Mittelpunkt geschaart haben. — Sie will ferner allen Denjenigen, die als Schriftsteller oder als Lehrende an deutschen Universitäten und Hochschulen, insbesondere auf dem Gebiete der Philosophie, Aesthetik, Kunst-, Kultur- und Litteraturgeschichte, sich die deutende und anwendende Einführung in die Kunst- und Weltanschauung Richard Wagner's zur Aufgabe gemacht haben, als handlicher Leitfaden Wagnerischer Betrachtungsweise durch eine Reihe der mannigfachsten geschichtlichen Objekte dienen. — Sie wendet sich endlich, gleich den 10 Bänden der „Gesammelten Schriften" Wagner's (nebst Briefwechsel und Nachlaßbänden) an den weiten Kreis aller derjenigen Leser, die es vorziehen, ihre

Belehrung über wichtige Fragen deutscher und allgemein menschlicher Kultur nicht aus der zweiten oder dritten Hand des Essayisten oder Zeitungsschreibers, sondern aus der Quelle zu schöpfen, d. h. aus den Schriften jener wenigen hochstehenden, von Schopenhauer mit kurzem und unübertrefflichem Ausdruck als „Selbstdenker“ bezeichneten Geister, die sich ihr Urtheil über die Dinge nicht aus vorgedachten, fremden Urtheilen, sondern aus deren unmittelbarer innerer Anschauung gebildet haben.

Diesem weiteren und weitesten deutschen Lesepublikum sind die Schriften Richard Wagner's mit ihren tiefgehenden und weitgreifenden Gedanken, trotz ihres wiederholten, meist drei- oder vierfachen Abdruckes, im Verhältniß zu ihrer Wichtigkeit noch genau so wenig bekannt, wie einst die Schriften Schopenhauer's, die das Schicksal hatten, im eigenen Vaterlande todtgeschwiegen zu werden, und von dessen Hauptwerke die erste Auflage eine so geringe Verbreitung fand, daß sie zur Schmach der deutschen Philosophie am Ende zum größeren Theil eingestampft wurde, um erst nach Jahrzehnten verjüngt aus ihrer Asche zu erstehen. Erst die „Parerga“ mit ihrer mannigfachen Anwendung des philosophischen Grundgedankens auf mannigfache einzelne Fragen und Gegenstände lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auch auf das Hauptwerk des Philosophen, und Schopenhauer ward nun der vielgelesene, wenn gleich nicht immer recht verstandene Schriftsteller, dem noch heute für einen ausgebreiteten Theil unserer lesenden und schreibenden Oeffentlichkeit mit dem Schlagworte des „Pessimismus“ so gut beizukommen ist, wie seinerzeit dem ringenden Künstler mit dem der „Zukunftsmusik“. Gerade dieser weiteren Oeffentlichkeit sei hiermit, als ein koncentrirter Inbegriff der Gedankenfülle Wagner's und allergeeignetstes Einführungsmittel in dessen „Gesammelte Schriften“, die Wagner-Encyklopädie von ihrem Herausgeber dargeboten. Sie hat mit den „Parerga“ Das gemein, daß in ihr der überall durchscheinende Wagnerische Haupt- und Grundgedanke auf annähernd tausend einzelne geschichtliche Erscheinungen und Vorgänge seine Anwendung findet, während er für den aufmerksameren Blick an dem, durch die ganze Arbeit sich ziehenden, verbindenden und leitenden Faden einer wahrhaft künstlerischen Anschauung der Dinge erkennbar bleibt, und selbst der oberflächlichere Einblick, durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände von vornherein angezogen und gefesselt, durch das bald wahrgenommene „leitmotivische“ Gewebe kleinerer Textwiederholungen auf den inneren Zusammenhang der Betrachtung hingelenkt wird. In dieser Beziehung beansprucht die „Wagner-Encyklopädie“ trotz ihrer schlichten Anordnung in kurzen Absätzen dennoch eine Anerkennung als künstlerisch angeordnetes Ganzes. Aus eben diesem Grunde ist sie keineswegs als ein bloßes Sach-

register zu den Gesammelten Schriften oder ein Nachschlagebuch für einen engeren Kreis, der die Erkenntniß der Wagnerischen Kulturgedanken wie eine Spezial-Wissenschaft betreibt, zu betrachten, sondern, indem sie den Zweck eines solchen Registers oder Nachschlagebuches nebenher vollauf erfüllt, will sie für alle Gebildeten ein zum Verweilen und Sich-Vertiefen einladendes, reichste Anregung darbietendes Buch für die Lektüre sein und — wenn der Wunsch des Herausgebers sich erfüllt — den Schriften Richard Wagner's, bei ihrem stetigen, weiteren Eindringen in immer fernere Leserkreise, die Dienste Schopenhauer'scher „Parerga" erweisen.

Das Werk zerfällt, um seiner im Vorstehenden bezeichneten Bestimmung nachkommen zu können, in zwei Abschnitte von ungleicher Beschaffenheit: in einen Hauptheil und einen Anhang, welcher letztere manche minder hervorragende, zum Theil selbst Tages-Erscheinungen umfaßt, insofern diese im Gesichtskreise Wagner's eine individuelle oder typische Bedeutung gewonnen, außerdem aber auch noch solche Ergänzungen zu den Hauptartikeln enthält, die im vorausgehenden Hauptheil aus inneren oder äußeren Gründen ausgeschieden sind. Das detaillirte Inhaltsverzeichniß endlich ist durch Berücksichtigung zahlreicher Stellen aus den Schriften, die weder im Hauptheil, noch auch im Anhang Verwendung gefunden haben, zugleich zu einem vollständigen Namen- und Sachregister der „Gesammelten Schriften" nebst Nachlaßband, wie zum Theil auch des Briefwechsels verarbeitet. Die Citate aus Briefwechsel und Nachlaßband sind, mit dankenswerther Bewilligung der Verleger, den bei Breitkopf und Härtel erschienenen Ausgaben beider entnommen.

Ueber die in den angeführten Belegstellen am Fuße der Seite vorkommenden Abkürzungen sei zum Beschluß noch das Folgende bemerkt. Die 10 Bände der „Gesammelten Schriften" Wagner's sind nach der ersten Ausgabe citirt, die einzelnen Bände, ohne weitere Hinzufügung, mit den römischen Ziffern I—X bezeichnet; der Nachlaßband „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" mit E.; der einzeln herausgegebene dichterische Entwurf des „Jesus von Nazareth" mit J. v. N.; der Briefwechsel mit Liszt und die Briefe an Uhlig, Fischer und Heine mit B. I, II und III; die „Bayreuther Blätter" mit B. Bl. und Angabe der Jahreszahl; das für einzelne Anführungen herangezogene „Musikalische Wochenblatt" (Leipzig, E. W. Fritzsch) mit M. Wbl. und Angabe der Jahreszahl. Die daneben stehende arabische Ziffer bedeutet immer die Seitenzahl des citirten Bandes oder Jahrganges.

Riga, 26. Januar 1891.

Wagner-Encyklopädie.

Die Erklärung der Abkürzungen in den Belegstellen am Fuße der Seite findet sich am Schlusse des Vorwortes S. XXX.

Achilleus.

Mein Held ist nun der „muthige Renner Achilleus"; lieber in den Tod rennen, als sich krank sitzen.

Achilleus zu Agamemnon: „Suchst du Wonne im Herrschen, so lehre dich Klugheit zu lieben."

Achilleus, nach der Erlegung Hektor's von den Heerführern befragt, ob er nun nicht mit ihnen ausziehen wolle, um Ilion zu zerstören: „das Herz des Adlers hab' ich genossen, das Aas sei für euch allein!" „Was willst du nun noch thun?" Achilleus: „Verdauen!"

Achilleus weist die Unsterblichkeit, die ihm seine Mutter Thetis anbietet, von sich, diese Unsterblichkeit ohne Genuß: der Genuß, den ihm die Befriedigung seines Racheburstes gewähren soll, läßt ihn den Freuden der Unsterblichkeit verachtungsvoll entsagen. Seine Mutter erkennt an, daß Achilleus größer sei als die Elemente (die Götter).

Der Mensch ist die Vervollkommnung Gottes. Die ewigen Götter sind die Elemente, die erst den Menschen zeugen. In dem Menschen findet die Schöpfung somit ihren Abschluß. Achilleus ist höher und vollendeter als die elementare Thetis.

Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemärkten nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft prüfen, gegen Das, was sein Roß Xanthos dem Achilleus war, als es ihn vor dem Tode warnte?

Adam und Eva.

Der Sündenfall der ersten Menschen leitet sich — höchst merkwürdiger Weise — nach der jüdischen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genusse von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht her.

Wollte man dem Volke unter der sinnlichen Erscheinung der „staatsbürgerlichen" Standesuniform den wirklichen Menschen hervorkonstruiren, so müßte es ihm gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde standen, das Adam und Eva darstellte, und die nicht unterscheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau sei, weil sie unbekleidet waren.

Achilleus: B. I, 171. — — E. 55. — 58. — 59. — 59. — — IV, 109. — Adam und Eva: X, 310. — IV, 88.

Die Erklärung der Abkürzungen in den Belegstellen am Fuße der Seite findet sich am Schlusse des Vorwortes S. XXX.

Achilleus.

Mein Held ist nun der „muthige Renner Achilleus“; lieber in den Tod rennen, als sich krank sitzen.

Achilleus zu Agamemnon: „Suchst du Wonne im Herrschen, so lehre dich Klugheit zu lieben.“

Achilleus, nach der Erlegung Hektor's von den Heerführern befragt, ob er nun nicht mit ihnen ausziehen wolle, um Ilion zu zerstören: „das Herz des Adlers hab' ich genossen, das Aas sei für euch allein!“ „Was willst du nun noch thun?“ Achilleus: „Verdauen!“

Achilleus weist die Unsterblichkeit, die ihm seine Mutter Thetis anbietet, von sich, diese Unsterblichkeit ohne Genuß: der Genuß, den ihm die Befriedigung seines Racheburstes gewähren soll, läßt ihn den Freuden der Unsterblichkeit verachtungsvoll entsagen. Seine Mutter erkennt an, daß Achilleus größer sei als die Elemente (die Götter).

Der Mensch ist die Vervollkommnung Gottes. Die ewigen Götter sind die Elemente, die erst den Menschen zeugen. In dem Menschen findet die Schöpfung somit ihren Abschluß. Achilleus ist höher und vollendeter als die elementare Thetis.

Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemärkten nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft prüfen, gegen Das, was sein Roß Xanthos dem Achilleus war, als es ihn vor dem Tode warnte?

Adam und Eva.

Der Sündenfall der ersten Menschen leitet sich — höchst merkwürdiger Weise — nach der jüdischen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genusse von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht her.

Wollte man dem Volke unter der sinnlichen Erscheinung der „staatsbürgerlichen“ Standesuniform den wirklichen Menschen hervorkonstruiren, so müßte es ihm gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde standen, das Adam und Eva darstellte, und die nicht unterscheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau sei, weil sie unbekleidet waren.

Achilleus: B. I, 171. — — E. 55. — 58. — 59. — 59. — — IV, 109. — Adam und Eva: X, 310. — IV, 88.

Adolphe Adam.

Man konnte wahrnehmen, daß während der letzten Decennien in demselben Grade, in welchem die Sittlichkeit der Pariser Gesellschaft einer beispiellosen Verderbniß zueilte, ihre Musik in frivoler Geschmacksrichtung unterging: man höre die neuesten Kompositionen eines Adam u. s. w. und vergleiche sie mit den scheußlichen Tänzen, welche man zur Karnevalszeit in Paris aufführen sieht, so wird man einen erschreckenden Zusammenhang gewahren. Oder könnte ein verweichlichter frivoler Geschmack ohne Einfluß auf die Sittlichkeit des Menschen bleiben? Beides geht Hand in Hand und wirkt gegenseitig aufeinander.

Aegypter.

Die Völker Asiens und selbst Aegyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder thierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand voran, ohne sie, gerade eben deshalb, zum freien künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche — wie die persönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maaße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über.

Asiaten und Aegypter waren in der Darstellung der sie beherrschenden Naturerscheinungen von der Nachbildung der Gestalt der Thiere zu der menschlichen Gestalt selbst übergegangen, unter welcher sie, in unmäßigen Verhältnissen und mit widerlicher natursymbolischer Entstellung jene Mächte sich vorzustellen suchten. Aus dem halbthierischen Leibe der Sphinx trat dem Oidipus das menschliche Individuum nach seiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbthier aus seiner öden Felseneinsamkeit sich selbstzerschmetternd in den Abgrund gestürzt hatte, wandte sich der kluge Räthsellöser zu den Städten der Menschen, um den ganzen, den sozialen Menschen, aus seinem eigenen Untergange errathen zu lassen.

Aeneas.

Troja (Ilion), so überlieferte die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte alte Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht stamme: Aeneas, der Sohn einer Göttin, habe, während der Zerstörung seiner Vaterstadt durch die vereinigten hellenischen Stämme, das in dieser Urvölkerstadt aufbewahrte höchste Heiligthum, das Palladium, nach Italien gebracht. Von ihm stammen die römischen Urgeschlechter, und vor allen am unmittelbarsten das Geschlecht der Julier; von ihm rühre, durch den Besitz jenes Urvölkerheiligthumes, der Kern des Römerthumes, ihre Religion, her. Tiefe Scheu und Ehrfurcht vor den religiösen Heiligthümern, welche in ihrem Inhalte eine entbehrungsvolle Thätigkeit, wie der viel ge-

Adolphe Adam: II, 353. — Aegypter: III, 148. — 154. IV, 72. — Aeneas: II, 177. 178. 176.

prüfte Urvater Aeneas sie geübt hatte, geboten, machen die ältesten, unbegreiflich wirksamen Gesetze aus, nach denen das gewaltige Volk beherrscht wurde, und der „pontifex maximus“, dieser sich stets gleiche Nachkomme Numa's, des geistigen Gründers des römischen Staates, war der eigentliche (geistliche) König der Römer. Das Pontificat, wie es späterhin noch als äußerliches Wahrzeichen des alten Rom's bestand, ging, bedeutungsvoll genug, als wichtigstes Attribut in die Macht des weltlichen Imperators über, und der erste, der beide Gewalten vereinigte, war eben jener Julius Cäsar, dessen Geschlecht als das urälteste, aus Asien herübergekommene, bezeichnet wurde.

Die römischen Imperatoren waren nach dem Aussterben des julischen Geschlechtes willkürlich erwählte, geschlechtlich wenigstens unberechtigte Gewalthaber: ihr Reich war längst schon ein „römisches“ Reich nicht mehr. Der aller realen weltlichen Macht allmählich entsagende römische Geist producirte, durch Aufnahme des Christenthumes, in neuer Entwickelung aus sich das Werk der römisch-katholischen Kirche: der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäsar wieder Numa, in neuer besonderer Eigenthümlichkeit. Zu dem Pontifex maximus, dem Papste, trat der sich kräftig bewußte Vertreter weltlichen Königthumes, Karl der Große. Die zersprengten Träger des ältesten Königthumes und des ältesten Priesterthumes, der trojanischen Sage gemäß: der königliche Priamos und der fromme Aeneas, fanden sich nach langer Trennung wieder, und berührten sich wie Leib und Geist des Menschenthumes.

Afrika.

Die an Fruchtbarkeit überreichen Länder Süd-Afrikas überlassen unsere Staatslenker der Politik des englischen Handels-Interesses, während sie mit den kräftigsten ihrer Unterthanen, sobald sie vor dem drohenden Hunger-Tode fliehen, nichts anderes anzufangen wissen, als sie, im besten Falle ungehindert, jedenfalls aber ungeleitet und der Ausbeutung für fremde Rechnung übergeben, davon ziehen zu lassen.

Agamemnon.

Achilleus zu Agamemnon: „Suchst du Wonne im Herrschen, so lehre dich Klugheit zu lieben.“

Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes sind als Baukunstwerke uns zur Anschauung gelangt.

Agesilaos.

Als Agesilaos zur Zeit des „beschränkten Gesichtskreises“ befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stets gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muß eine solche Antwort groß nennen: welcher unserer Heeresfürsten wird sie in unseren Tagen geben und seine Politik darnach bestimmen?

Aeneas: 177. — 182. — Afrika: X, 311. 312. — Agamemnon: E. 55. — III, 149. — Agesilaos: X, 166.

Ahasver.

Den Zug der Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens, den wir in der heitern hellenischen Welt in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib antreffen, faßte das irdisch heimathlose Christenthum in die Gestalt des „ewigen Juden". Diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen, treffen wir auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus Als Ende seiner Leiden ersehnt der holländische Seefahrer, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann er aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert.

Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke theil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasver's, — der Untergang!

Aias.

Aias und Philoktetes, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand!

Aischylos.

Mit Grauen und Schauder nahten von je die größten Dichter aller Völker dem dämonischen Abgrunde des Theaters; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerthe Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen.

Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß: mitten in seinem erhabenen Kunstwerke stand Aischylos als Führer des tragischen Chores. — Wir staunen noch heute, daß einst dreißigtausend Griechen mit höchster Theilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aischyleischen, beiwohnen konnten. Das griechische Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreißig-

Ahasver: IV, 327. 328. — — V, 107/8. — Aias: IV, 81. — Aischylos: VIII, 81. — IX, 171. VII, 118. III, 15.

tausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, und so in edelster, tiefster Ruhe Das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war. Solch ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerke darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete.

Ganz wie zu der in symbolisirender Konvention sich bewegenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aischyleischen Dramas sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: diese Blüthe trat in der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenosse des Aischylos erscheint. Der Plastiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Aischylos den priesterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte.

Die edelsten Männer des griechischen Staates waren konservativ, und Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservativismus: sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die Oresteia, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenstellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit: aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des atheniſchen Staates.

Die ungeheueren Werke ihres Aischylos nannten die Athener nicht Dramen, sondern sie ließen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien“, Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes. Wie glücklich waren sie, keinen Namen hierfür zu ersinnen zu haben! Sie hatten das unerhörteste Kunstwerk, und — ließen es namenlos. Ein tiefer Instinkt bezeichnete hier etwas unnennbar Tiefsinniges.

Aischylos und Sophokles.

Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben: wir ließen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken. Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athens. — Hatte der wunderbare Britte das moderne Drama mit dem Inhalte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erwachte unseren großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser neuen Schöpfung, um Aischylos und Sophokles über zwei Jahrtausende

Aischylos: III, 15. — VIII, 85. — III, 35. — — IX, 363. — Aischylos und Sophokles: III, 28. VIII, 86.

hinweg verständnißvoll die Hand zu reichen. — (Dagegen) zog das experimentirende deutsche Schauspiel, wie um die Unfertigkeit seiner Leistungen durch ihre Verwirrung zu verdecken, endlich (selbst) Sophokles und Aischylos heran. — Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der atheniſchen Kunstblüthe, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeare's in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüthe, zu dem Theater der Zukunft.

Alexander der Große.

Ein letzter griechischer Stammkönig, der makedonische Alexander, der Abkömmling des Achill, dieses Hauptkämpfers gegen Troja, hatte das ganze südliche Morgenland bis zur Urheimath der Völker in Mittelasien hin, gleichsam entkönigt: in ihm erlosch auch sein Geschlecht, und von da ab herrschten nur unberechtigte, kriegskünstlerische Räuber der königlichen Gewalt. Wie aus Rache für Alexander's Eroberung, sehen wir den Despotismus Asiens seine schönheitvernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hereinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte. — Das reine, ungemischte Christenthum ist nichts anderes als ein Zweig des ehrwürdigen Buddhaismus, der nach Alexander's indischem Zuge seinen Weg bis an die Küsten des Mittelmeeres fand.

Stellung des Individuums zur Gemeinsamkeit. Politische Individualität: Alexander — Napoleon (Ausgangspunkt — Endpunkt). — Alexander's Schwert hieb den Lederknoten mitten durch, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfielen: nicht anders ergeht es der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung ist, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexandersschwert an ihnen sein Werk verrichtet. Dies Alexandersschwert ist eben die nackte That.

Alexandrinismus.

Die alexandrinischen Hofdichter gaben sich dem thörigen Verfahren hin, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurückzukonstruiren. Wie der als Politiker verkümmernde Mensch, als er nur noch philosophische Kritik zu üben vermochte, das Bemühen aufgab, sich leiblich schön darzustellen, so wurde zur Zeit der Alexandriner, wo die Dichtkunst entschieden zur Litteratur geworden war, die wirklich tönende Musik einzig nur noch von Flötern und Leierern ausgeübt. Die Professoren und Doktoren der ehrbaren Litteratenzunft stoppelten auf alexandrinischen Oberhofbefehl Litteraturgeschichte zusammen, während das Volk aus innerer Nothwendigkeit Weltgeschichte machte.

Das absolute Kunstwerk, das ist: das weder an Ort noch Zeit gebundene, — ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Ge-

Aischylos und Sophokles: VIII, 196. III, 130. 131. — Alexander d. Gr.: II, 182. III, 151. B. II, 84. — E. 42. 43. III, 312. 311. 312. — Alexandrinismus: III, 168. V, 75. III, 125. — IV, 292.

dankenphantasie. Nur in einer wahrhaft unkünstlerischen Zeit konnte der Glaube an dieses Kunstwerk in den Köpfen — natürlich nicht in den Herzen — der Menschen entstehen. Die Vorstellung von ihm gewahren wir in der Geschichte zuerst zur Zeit der Alexandriner, nach dem Ersterben der griechischen Kunst; zu dem dogmatischen Charakter, den diese Vorstellung aber in unserer Zeit angenommen hat, zu der Strenge, Hartnäckigkeit und verfolgungssüchtigen Grausamkeit, mit der sie in unserer öffentlichen Kunstkritik auftritt, konnte sie jedoch nur erwachsen, als ihr gegenüber aus dem Leben selbst wieder neue Keime des wirklichen Kunstwerkes entsproßten.

Alpen.

Nur die Völker, welche diesseits des Rheines und der Alpen verblieben, begannen sich mit dem Namen „Deutsche" zu bezeichnen, als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten. Die Römerzüge waren den Deutschen verhaßt und konnten ihnen höchstens als Raubzüge beliebt gemacht werden: verdrossen folgten sie dem römischen Kaiser über die Alpen nach Italien, sehr bereitwillig dagegen ihren deutschen Fürsten in die Heimath zurück. — Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, der künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat.

Beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt wies ich jenes Paris wie ein nächtliches Gespenst von mir, indem ich nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte. — Schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung meines übergroßen Werkes zu gehen. Die eigenthümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahre 1857 die Musik des „Rheingold", der „Walküre" und eines großen Theiles des „Siegfried" vollständig ausführte. — Von Neuem war ich (1866) in dem schweigenden Asyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem ich dereinst in die stumme Alpenwelt blickte, als ich jenen überschwänglichen Plan entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, welche ich diesmal bis zur Vollendung bringen durfte.

Ich durchwanderte die erhabene Einsamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinübersandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheuere Schweigen der gleiche übermüthige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felsenwände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Thal. —

Alexandrinismus: IV, 293. — Alpen: X, 54. 55. 56. IX, 104. — — IV, 407. IX, 344. VI, 377. IX, 373. 374. — — IX, 93.

Amerika.

Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubenssatz, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht, und endlich die Natur so weit der Erkenntniß erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifelhaft erwiesen ist. Auch die an der Wirklichkeit des menschlichen Lebens haftenden Irrthümer zu überwinden und das Leben des Menschen nach der Nothwendigkeit seiner individuellen und sozialen Natur zu gestalten, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen.

Ist die Annahme, daß in nordischen Klimaten die Fleisch-Nahrung unerläßlich sei, begründet, was hielte uns ab, eine vernunftgemäß angeleitete Völkerwanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie dies von der einzigen Südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande sind?

— So hat Columbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unserer Zeit entdeckt. — —

Die Nachahmung des amerikanischen Bildungsbeispieles, seine Dienstboten in wissenschaftliche und ästhetische Vorlesungen zu schicken, während die Herrschaft sich den Abfall des europäischen Theatertreibens für seine Dollars vorführen läßt, ist bis jetzt noch nicht zum Geschmacke des deutschen Publikums geworden. — England und Amerika wissen uns damit bekannt zu machen, was deutsche Arbeit ist: die Amerikaner bekennen uns, daß die deutschen Arbeiter ihre besten Kräfte sind. Es hat mich neu belebt, hierüber vor Kurzem von einem gebildeten Amerikaner englischer Herkunft aus dessen eigener genauer Erfahrung belehrt werden zu können. Was macht unser „suffrage-universel-Parlament“ mit den deutschen Arbeitern? Es zwingt die tüchtigsten zur Auswanderung und läßt den Rest in Armuth, Laster und absurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen.

Der Staat und die Gemeinde bezahlt nur Un-Lehrer meiner Kunst, statt, wie dies vielleicht in England oder Amerika einmal geschieht, etwa einen Lehrstuhl für sie zu errichten. — Darf ich nun hoffen, daß nicht nur Franzosen, Engländer und Amerikaner, welche die richtige Erkenntniß der Bedeutung meiner Wirksamkeit bestimmt und deutlich ausgesprochen haben, sondern auch einsichtsvolle Männer der deutschen Nation zu einer gleichen Würdigung derselben sich entschließen könnten? — Wenn uns heute ein neuer amerikanischer Krösus, oder ein mesopotamischer Krassus Millionen vermachte, sicher würden diese unter Kuratel des Reiches gestellt, und auf meinem Grabe würde bald Ballet getanzt werden.

Amerika: III, 172. IV, 53. — X, 311. — III, 118. — — VIII, 153. X, 173. — 242. 21. 40.

Wer an jenem Tage (22. Mai 1872), in dem wunderlichen Roccoco-Saale des Bayreuther Opernhauses, das „seid umschlungen, Millionen!“ sich zurufen hörte, der empfand vielleicht, daß das prahlende Wort des Präsidenten der nordamerikanischen Staaten, daß nämlich bald auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch gesprochen werden würde, — sich in anderer Weise erfüllen könnte, als es dem ehrenwerthen Amerikaner vorschweben mochte.

Amphion.

Es wird die Frage an mich gerichtet, warum mir denn durchaus ein besonderes Theater noththue. Wer mich jedoch auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, daß selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem sich mein Kunstwerk, wie die Stätte seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und daß somit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht verlorenen Sinn habe.

Antäos.

Das Orchester gleicht der Erde, die dem Antäos, sobald er sie mit den Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab.

Antigone.

Aus den Zerwürfnissen der Söhne des Oidipus erwuchs Kreon, dem Bruder der Jokaste, die Herrschaft über Theben. Als Herr befahl er, der Leichnam des einen der Söhne, Polyneikes, der mit dem anderen, Eteokles, zugleich im Brüderzweikampfe gefallen war, solle unbegraben den Winden und Vögeln preisgegeben sein, während der des Eteokles in feierlichen Ehren bestattet wurde: wer dem Gebot zuwider handle, solle selbst lebendig begraben werden. Antigone, beider Brüder Schwester, — sie, die den blinden Vater in das Elend begleitet hatte, — trotzte mit vollem Bewußtsein dem Gebote, bestattete des geächteten Bruders Leichnam, und erlitt die vorausbestimmte Strafe. — Hier sehen wir den Staat, der unmerklich aus der Gesellschaft herausgewachsen war, aus der Gewohnheit ihrer Anschauung sich genährt hatte und zum Vertreter dieser Gewohnheit insofern wurde, als er eben nur sie, die abstrakte Gewohnheit, deren Kern die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnten ist, vertrat. Mit der Kraft dieser Gewohnheit ausgestattet, wendet der Staat sich nun vernichtend gegen die Gesellschaft selbst zurück, indem er die natürliche Nahrung ihres Daseins in den unwillkürlichsten und heiligsten sozialen Gefühlen ihr verwehrt. Der vorliegende Mythos zeigt uns genau, wie sich dieß zutrug; betrachten wir ihn nur näher.

Kreon war Herrscher geworden: in ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er bestätigte dies vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatriotischen Polyneikes zur entsetzlichen Schmach der Unbeerdigung, seine Seele somit zu ewiger Ruhelosigkeit

Amerika: IX, 399. (398.) — Amphion: IX, 406. 407. — Antäos: III, 186. — Antigone: IV, 73. — 78.

verurtheilte. Dies war ein Gebot von höchster politischer Weisheit: dadurch befestigte Kreon seine Macht, indem er den Eteokles, der durch seinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleistet hatte, rechtfertigte und somit deutlich zu verstehen gab, daß auch er gewillt sei, durch jedes auf sich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menschliche Sittlichkeit das Bestehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleisten. Durch sein Gebot gab er sogleich den bestimmtesten und kräftigsten Beweis seiner staatsfreundlichen Gesinnung: er schlug der Menschlichkeit in's Angesicht und rief: es lebe der Staat! —

In diesem Staate gab es nur ein einsam trauerndes Herz, in das sich die Menschlichkeit noch geflüchtet hatte: — das war das Herz einer süßen Jungfrau, aus dessen Grunde die Blume der Liebe zu allgewaltiger Schönheit erwuchs. Antigone verstand nichts von der Politik: — sie liebte. — Suchte sie den Polyneikes zu vertheidigen? Forschte sie nach Rücksichten, Beziehungen, Rechtsstandpunkten, die seine Handlungsweise erklären, entschuldigen oder rechtfertigen konnten? — Nein; — sie liebte ihn. — Liebte sie ihn, weil er ihr Bruder war? — War nicht Eteokles auch ihr Bruder, — waren nicht Oidipus und Jokaste ihre Eltern? Konnte sie nach den furchtbaren Erlebnissen anders als mit Entsetzen an ihre Familienbande denken? Sollte sie aus ihnen, den gräßlich zerrissenen Banden der Natur, Kraft zur Liebe gewinnen können? — Nein, sie liebte Polyneikes, weil er unglücklich war, und nur die höchste Kraft der Liebe ihn von seinem Fluche befreien konnte. Was nun war diese Liebe, die nicht Geschlechtsliebe, nicht Eltern- und Kindesliebe, nicht Geschwisterliebe war? — Sie war die höchste Blüthe von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-, Eltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verleugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume *reiner Menschenliebe* hervor.

Antigone's Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte was sie that, — sie wußte aber auch, daß sie es thun mußte, daß sie keine Wahl hatte und nach der Nothwendigkeit der Liebe handeln mußte; sie wußte, daß sie dieser unbewußten zwingenden Nothwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte; und in diesem Bewußtsein des Unbewußten war sie der vollendete Mensch, die Liebe in ihrer höchsten Fülle und Allmacht. — Antigone sagte den gottseligen Bürgern von Thebe: — ihr habt mir Vater und Mutter verdammt, weil sie unbewußt sich liebten; ihr habt den bewußten Sohnesmörder Laios aber nicht verdammt, und den Bruderfeind Eteokles beschützt: nun verdammt *mich*, die ich aus reiner Menschenliebe handle, — so ist das Maaß eurer Frevel voll! — — Und siehe: — *der Liebesfluch Antigone's vernichtete den Staat!* — Keine Hand rührte sich für sie, als sie zum Tode geführt ward. Die Staatsbürger weinten und beteten zu den Göttern, daß sie die Pein des Mitleidens für die Unglückliche von ihnen nehmen möchten; sie geleiteten sie, und trösteten sie damit, daß es nun doch einmal nicht anders sein könnte: die staatliche Ruhe und Ordnung forderten nun leider das Opfer der Menschlichkeit! — Aber da, wo alle Liebe geboren

wird, ward auch der Rächer der Liebe geboren. Ein Jüngling entbrannte in Liebe für Antigone; er entdeckte sich seinem Vater und forderte von seiner Vaterliebe Gnade für die Verdammte: hart ward er zurückgewiesen. Da erstürmte der Jüngling das Grab der Geliebten, das sie lebend empfangen hatte: er fand sie todt, und mit dem Schwerte durchbohrte er selbst sein liebendes Herz. Dies war aber der Sohn des Kreon, des personificirten Staates: vor dem Anblick der Leiche des Sohnes, der aus Liebe seinem Vater hatte fluchen müssen, ward der Herrscher wieder Vater. Das Liebesschwert des Sohnes drang furchtbar schneidend in sein Herz: tief im Innersten verwundet stürzte der Staat zusammen, um im Tode Mensch zu werden. —

Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlösen! — —

Wunderbar, daß, als die moderne Dichtung zum Roman, der Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden, und der Dichter dagegen, im sehnenden Verlangen nach dem Anblicke der vollendeten Kunstform, einen absoluten Fürsten zum Befehl der Aufführung einer griechischen Tragödie vermochte, diese Tragödie gerade keine andere sein mußte, als unsere „Antigone". Man suchte nach dem Werke, in welchem sich die Kunstform am reinsten aussprach, und — siehe da! — es war genau dasselbe, dessen Inhalt die reinste Menschlichkeit, die Vernichterin des Staates war! — Wie freueten sich die gelehrten alten Kinder über diese „Antigone" im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe sich die Rosen streuen, welche die erlösende Engelschaar Faust's als Liebesflammen auf die beschwänzten „Dick- und Dünnteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne" herabflattern läßt: leider erweckten sie ihnen aber nur das widerliche Gelüste, das Mephistopheles unter ihrem Brennen empfand, — nicht Liebe! — Das „ewig Weibliche zog" sie nicht „hinan", sondern das ewig Weibische brachte sie vollends nur herunter! —

Antike Tragödie.

Das Urtheil unserer verflachten Kritik nimmt an der antiken Tragödie mit ihrer metrischen und choregraphischen Ueberfülle Aergerniß, und wünscht selbst die antiken Stoffe sich in dem nüchternen Gewande der beliebten poetischen Jamben-Diktion unserer modernen Dichter vorgeführt. Wem aber jener uns überreich dünkende choregraphische Apparat verständlich geworden ist, wer Das, was wir jetzt nur als litterarisches Monument noch übrig haben, aus dem Geiste der uns verloren gegangenen tönenden Musik selbst sich zu erklären weiß, und von der Wirkung des durch ihren Zauber jetzt heraufbeschworenen, durch Maske und Kothurn aus jener nöthigen Ferne sich als solchen uns kenntlich machenden, tragischen Helden eine lebendige Vorstellung machen kann, der wird auch begreifen, daß das Werk des dramatischen Dichters fast mehr auf seiner Leistung als Choregraph und Chorege, als selbst auf seiner rein poetischen Fiktionskraft beruhte. Alles was der Dichter

Antigone: IV, 79. 80. — 80. — (37.) 80. — Antike Tragödie: IX, 254. 255.

in jener Eigenschaft erfindet und auf das Ausführlichste anordnet, ist die genaueste Verdeutlichung des von ihm bei der Konzeption ersehenen Bildes, welches er nun der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält.

Wie das antike Drama sich aus einem Kompromiß des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigenthümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist.

Daß die hier mitwirksamen apollinischen Elemente namentlich es waren, welche der griechischen Tragödie, als litterarischem Monumente, für alle Zeiten eine vorzügliche Beachtung, namentlich auch der Philosophen und Didakten zuwendeten, konnte unsere neueren Dichter, welchen hierin zunächst auch nur anscheinende Litteraturprodukte vorlagen, sehr erklärlicher Weise zu dem Urtheile verleiten, daß in dieser didaktischen Tendenz die eigentliche Würde des antiken Dramas zu finden sei. Was diese Dramen in ihrer Wirkung uns aber noch als so ergreifend hinstellt, das ist eben das in ihnen beibehaltene, und in den Hauptmomenten stärker wiederkehrende *lyrische* Element, in dessen Verwendung der Dichter mit vollem Bewußtsein verfuhr, gerade wie der Didaktiker, der seine Lehrgedichte der Jugend in den Schulen im gefühlbestimmenden lyrischen Gesange vorführte.

Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik, und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker, können wir uns als aus dem *Inhalte* dieser Dichtungen nothwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem so lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse, daß wir diese so mannigfaltige sinnliche Kundgebung nicht als aus dem Inhalte der dichterischen Absicht an sich hervorgegangen, sondern als aus der *Melodie* bedingt, und ihren unwandelbaren Anforderungen mit Gehorsam zurechtgelegt, begreifen können. So lange die lyrische Form eine von der Oeffentlichkeit anerkannte und geforderte blieb, variirten die Dichter vielmehr das Gedicht, nicht aber die Melodie, der zu lieb sie nur dem Ausdrucke ihrer dichterischen Gedanken eine äußerliche Form verliehen; indem sie jedenfalls zu fertigen, der ältesten Lyrik ureigenen und im Munde des Volkes — namentlich bei heiligen Gebräuchen — fortlebenden Melodieen die Verse dichteten, deren wunderbar reiche Rhythmik uns heute, da wir jene Melodieen nicht mehr kennen, in Erstaunen setzt.

Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unbestreitbar aus dem Schooße der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der tragische Dichter seiner Absicht nach minder unverholen und redlich war, wenn er sie

Antike Tragödie: IX, 255. — — 167. — 167. IV, 181. — 180. 181. — 181.

in das lyrische Gewand einkleidete, als da, wo er sie unumwunden nur noch in der gesprochenen Rede ausdrückte, und in dieser didaktischen Rechtschaffenheit, aber künstlerischen Unredlichkeit, liegt der schnelle Verfall der griechischen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand willkürlich bestimmen wollte. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen. Daß dann die immer didaktisch absichtlichere Dichtkunst zur staatspraktischen Rhetorik und endlich gar zur Litteraturprosa werden mußte, war die äußerste, aber ganz natürliche Konsequenz der Entwickelung des Verstandes aus dem Gefühle, und — für den künstlerischen Ausdruck — der Wortsprache aus der Melodie.

Der tragische Chor der Griechen war bei der dramatischen Handlung stets gegenwärtig, vor seinen Augen legten sich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urtheil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Theilnahme durchgehends mehr reflektirender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Der Chor der antiken Tragödie hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's selbst, zu entfalten.

Antoninen.

Vermöchte uns aus weiter Ferne ein langer Sonnenschein zu täuschen, den wir über dem Reiche der Antoninen friedvoll ausgebreitet sehen, so würden wir einen, immerhin noch kurzen, Triumph des künstlerisch philosophischen Geistes über die rohe Bewegung der rastlos sich zerstörenden Willenskräfte der Geschichte einzeichnen dürfen. Doch würde uns auch hierbei nur ein Anschein beirren, welcher uns Erschlaffung für Beruhigung ansehen ließe. Auch jener Weltfrieden beruhte nur auf dem Rechte des Stärkeren.

Aphrodite.

Als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, verschwanden die rohen Naturgötzen Asiens, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Was zur Zeit des wiederauflebenden griechischen Kunstideales der antiken Welt zu entnehmen war, konnte nicht mehr jene Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion sein: hierüber belehre uns der Blick auf eine antike

Antike Tragödie: 181. — — VII, 172. IV, 238. — Antoninen: X, 296. — Aphrodite: III, 148. — X, 285.

Statue der Venus, verglichen mit einem italienischen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben wurden, um über den Unterschied von religiösem Ideal und weltlicher Realität sich zu verständigen.

Apollon.

Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blüthezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimath überwunden, und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewußtseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme.

Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, die eitlen Söhne der prahlerischen Niobe mit seinen tödtlichen Geschossen vernichtet hatte, der durch seine Priesterin zu Delphoi den Fragenden das Urgesetz griechischen Geistes und Wesens verkündete, und so dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwandelbar griechischen Natur vorhielt, — Apollon war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der griechischen Erde, er war das griechische Volk.

Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere, üppigere Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blüthezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heiteren Ernstes, schön, aber stark, kannte ihn der große Tragiker Aischylos. So lernte ihn die spartanische Jugend kennen, wenn sie den schlanken Leib durch Tanzen und Ringen zu Anmuth und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinaus entführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genossen trat, bei denen er keinen anderen Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichthum lag. So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur Wiedergeburt seines eigenen Wesens durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten; wenn die Stimme, voll und tönend, zum Chorgesang sich erhob, um zugleich des Gottes Thaten zu singen und den Tänzern den schwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben, der in anmuthiger und kühner Bewegung jene Thaten selbst darstellte; wenn er auf harmonisch geordneten Säulen das edle Dach wölbte, die weiten Halbkreise des Amphitheaters über einander reihte, und die sinnigen Anordnungen der Schaubühne entwarf. Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben, ohne Geheiß, von selbst, und aus innerer Naturnothwendigkeit aufgesproßten Künste, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zuwies, die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama, hervorzubringen.

Die Thaten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie sie ernst und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Be-

---

Aphrodite: X, 285. — Apollon: III, 13. — 13. — 14. — 14.

wegung, alles Daseins in dem hohen Wesen Apollon's verkündet lagen, hier wurden sie wirklich und wahr; denn Alles, was sich in ihnen bewegte und lebte, wie es im Zuschauer sich bewegte und lebte, hier fand es seinen vollendetsten Ausdruck, wo Auge und Ohr, wie Geist und Herz, lebendig und wirklich Alles erfaßten und vernahmen, Alles leiblich und geistig wahrhaftig sahen, was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte. Solch ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus.

Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, — das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

Arier.

In der Schule beschwerdevoller Arbeiten erwuchsen die edelsten arischen Stämme zur Größe von Halbgöttern: die keineswegs mildesten Himmelsstriche, aus denen sie vollkommen gereift endlich in die Geschichte treten, können uns über die Schicksale ihrer Herkunft füglich Aufklärung geben.

Die Urbewohner der jetzigen indischen Halbinsel glauben wir beim ersten Dämmern der Geschichte in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau sich ernährend, wiederfinden zu dürfen, von wo aus sie unter der Anleitung einer, den Bedürfnissen des Hirtenlebens entsprechenden, sanften Religion in die tieferen Thäler der Indusländer zurückwandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichsam von Neuem in Besitz zu nehmen. Wohl muß uns die brahmanische Religion als staunenswürdigstes Zeugniß für die Weitsichtigkeit, wie die fehlerlose Korrektheit des Geistes jener zuerst uns begegnenden arischen Geschlechter gelten, welche auf dem Grunde einer allerwesenhaftesten Welterkenntniß ein religiöses Gebäude aufführten, das wir nach so vielen tausend Jahren unerschüttert, von vielen Millionen Menschen heute noch als jede Gewohnheit des Lebens, Denkens, Leidens und Sterbens durchdringendes und bestimmendes Dogma erhalten sehen. Sie hatte den einzigen Fehler, daß sie eine Racen-Religion war: die tiefsten Erklärungen der Welt, die erhabensten Vorschriften für Läuterung und Erlösung aus ihr, werden heute noch von einer ungeheuer gemischten Bevölkerung gelehrt, geglaubt und befolgt, in welcher nicht ein Zug wahrer Sittlichkeit anzutreffen ist.

In den gleichen Thälern der Indus-Länder glauben wir aber auch die Scheidung vor sich gehen zu sehen, durch welche verwandte Geschlechter von den südwärts in das alte Geburtsland zurückziehenden sich trennten, um westwärts in die weiten Länder Vorderasiens vorzudringen, wo wir sie im Verlaufe der Zeit, als Eroberer und Gründer mächtiger Reiche, mit immer größerer Bestimmtheit Monumente der Geschichte errichten sehen. Angriff und Abwehr, Noth und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrschaft und Knechtschaft, Alles mit Blut besiegelt, nichts Anderes zeigt uns fortan ihre Geschichte, wie sie uns schon die Ursagen der iranischen Stämme in der Meldung von den steten Kämpfen mit turanischen Steppenvölkern bezeichnen. Aber während jene gelben

---

Apollon: 14. 15. — 15. — Arier: X, 354. — 292. 358. 359. — 293. 352.

Stämme sich selbst als von Affen entstammt ansahen, hielten die Weißen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen.

Hier stellt sich denn auch, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes stolze Selbstbewußtsein ein, durch welches diese Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte von anderen Menschenracen ein für alle Male sich unterscheiden. Dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Dieser kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht, — eine Tugend, deren Name selbst, seinem rechten Sinne nach, nur der Sprache jener ältesten arischen Völker bekannt ist; während die Ehre selbst den Inbegriff alles persönlichen Werthes ausdrückt, daher sich nicht geben noch auch empfangen läßt, wie wir dieß heutzutage in Uebung gebracht haben, sondern als Zeugniß göttlicher Herkunft den Helden selbst in schmachvollstem Leiden von jeder Schmach unberührt erhält. So ergiebt sich aus Stolz und Ehre die Sitte, unter deren Gesetzen nicht der Besitz den Mann, sondern der Mann den Besitz adelt; was wiederum darin sich ausdrückt, daß ein übermäßiger Besitz für schmachvoll galt und deshalb von Dem schnell vertheilt wurde, dem er etwa zugefallen war. Gleich Herakles und Siegfried wußten sie sich von göttlicher Herkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hieß der wahrhaftige Mann.

Nirgends treten diese Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie als unendlich geringer denn sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet. Daß sie, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des großen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben. Allerdings giebt es nichts Trostloseres, als die menschlichen Geschlechter der aus ihrer mittelasiatischen Heimath nach Westen gewanderten Stämme heute zu mustern, und zu finden, daß alle Zivilisation und Religion sie noch nicht dazu befähigt hat, sich in gemeinnützlicher Weise und Anordnung über die günstigsten Klimate der Erde so zu vertheilen, daß der allergrößeste Theil der Beschwerden und Verhinderungen einer freien und gesunden Entwickelung friedfertiger Gemeinde-Zustände, einfach schon durch die Aufgebung der rauhen Oeden, welche ihnen großentheils jetzt seit so lange zu Wohnsitzen dienen, verschwände. Wer diese blödsichtige Unbeholfenheit unseres öffentlichen Geistes einzig der Verderbniß unseres Blutes, — nicht allein durch den Abfall von der natürlichen menschlichen Nahrung, sondern namentlich auch durch degenerirende Vermischung des heldenhaften Blutes edelster Racen mit dem, zu handelskundigen Geschäftsführern unserer Gesellschaft erzogener, ehemaliger Menschenfresser — zuschreibt, mag gewiß Recht haben, sobald er nur auch die Beachtung dessen nicht übergeht, daß keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust das bleiche Herz verdecken kann, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemäßen, aber ohne Liebe geschlossenem Ehebunde verklagt.

Arier: 352. — 354. 355. — 355. 361. 362.

Ariosto.

Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichterischen Seherblick begabt gewesen sein, denn er sah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergestalten des Homer; wogegen schon jener Ariost nichts Anderes sah, als die willkürlichen Brechungen der Erscheinungen.

Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und bis zur höchsten Blüthe entwickelt. Als der Ausdruck einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die Kunst der griechischen Welt war, konnte sich die Kunst der christlich-europäischen Welt aber nicht kundgeben, eben weil sie in ihrem tiefsten Innern, zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unversöhnbar gespalten war. Der Mensch, der in sich uneinig mit sich selbst war, und im Kunstschaffen dem Zwiespalte seines Inneren entfliehen wollte, fühlte nicht den Drang, ein bestimmtes Etwas seines Inneren auszusprechen, sondern dieses Etwas vielmehr erst in der Außenwelt zu suchen: er zerstreute sich gewissermaßen nach Innen durch willigstes Erfassen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten, und je mannigfaltiger und bunter er diese Erscheinungen zu mischen verstand, desto sicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerstreuung zu erreichen hoffen.

Der Meister dieser liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunst war Ariosto. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren Darstellung der Handlung durch wirkliche Menschen absah, war so unbegrenzt, als die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers, an die er einzig sich wandte. Dieses Vermögen fühlte sich zu den ausschweifendsten Kombinationen von Vorfällen und Lokalitäten um so mehr veranlaßt, als sein Gesichtskreis sich über ein immer anschwellenderes Meer außen vorgehender Handlungen verbreitete, wie sie eben aus dem Geiste jener abenteuersüchtigen Zeit hervorgingen.

Aristophanes.

Die patrizische Individualität hatte sich des Volkskunstwerkes, des Drama's, bemächtigt, und ihm seine feierlichen, episch-heroischen, konservativen Tendenzen eingeprägt: Tragödie, Vermählung des Adels mit dem Volke. Der Tragödie mußte aber stets zum Beschluß das Satyrspiel folgen (nothwendiges Zugeständniß!): wenn das Schicksal die Heldengeschlechter vernichtet hatte, feierte das Volk sich selbst in seinem eigenthümlichsten Kunstwerk. Gänzliche Reaktion des Volkskunstwerkes gegen das Adelskunstwerk: die Komödie. Euripides — Aristophanes. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für seine didaktische Rechtschaffenheit, aber künstlerische Unredlichkeit zu büßen, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand willkürlich bestimmen wollte.

Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen,

Ariosto: X, 190. — IV, 12. III, 21. IV, 13. — 13. 12. 13. — Aristophanes: E. 38. 39. IV, 181. — III, 17.

ihm inbegriffenen Kunstzweige auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Aristophanes, und aller Kunsttrieb stockte endlich vor dem ernsten Sinnen der Philosophie. Aristophanes und Sokrates. Aristokratie der Intelligenz (Philosophie) und Kulturkunst (Bildhauerei und Malerei). Der Philosoph und Staatsmann sucht die Gemeinsamkeit künstlich zurückzukonstruiren. Die Professoren und Doktoren der ehrbaren Litteratenzunft bemächtigten sich des Volkskunstwerkes, schleppten Balken und Steine des in Trümmer zerfallenden Gebäudes beiseit, um an ihnen zu forschen, zu kombiniren und zu meditiren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insekten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zur Seite und machte aus innerer Nothwendigkeit Weltgeschichte.

Aristoteles.

Die Natur war dem Griechen nur der ferne Hintergrund des Menschen: weit im Vordergrunde stand der Mensch selbst, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zusprach, waren eben menschliche Götter. Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: allen Aristotelessen zum Hohne schuf sich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus absolut selig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menschlich raffinirender Glückseligkeitssucht gemacht werde. Mit der Ansicht des Griechen, welche der Natur menschlich willkürliche Gestaltungsmotive unterstellte, brauchte sich nur die jüdisch-orientalische Nützlichkeitsvorstellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Wesen der Trinität und die deshalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieser Begattung der staunenden Geschichte als unwiderlegliche Thatsachen zuzuführen.

Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwickelung eigenthümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unserer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den mißverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama. Wie die Dichtkunst nach den Regeln, die Aristoteles von den Tragikern abstrahirt hatte, konstruirt wurde, so mußte auch die Musik nach wissenschaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dieß in der Zeit, wo nach gelehrten Rezepten und aus chemischen Dekokten sogar Menschen gemacht werden sollten.

Die beste Kritik kann nichts anderes sein, als die nachträgliche Zusammenstellung der Eigenschaften eines Werkes mit der Wirkung, welche es auf diejenigen hervorgebracht, denen es dargeboten worden ist. Somit möchte die beste Kritik, wie etwa die des Aristoteles, mehr als eine, wenn auch, wenn auch naturgemäß unfruchtbare, Anleitung bei fernerem Produziren zu wirken beabsichtigen, sobald sie nicht bloß als Spiel des Verstandes zur Herausfindung und Erklärung der Vernunft des auf ganz anderem Wege bereits ausgesprochenen Urtheiles sich kund gäbe.

Aristophanes: E. 39. III, 125. — Aristoteles: III, 370/72. — IV, 11. III, 393. — X, 98.

Asciburg, Asgard.

Die Sage von einer uralten Stadt oder Burg, welche einst die ältesten Geschlechter der Menschen bauten und mit hohen (Kyklopen-) Mauern umgaben, um in ihnen ihr Urheiligthum zu wahren, finden wir fast bei allen Völkern der Welt vor, und namentlich auch bei denen, von welchen wir vorauszusetzen haben, daß sie sich von dem Urgebirge Asiens aus nach Westen verbreiteten.

War das Urbild dieser sagenhaften Städte in der ersten Heimath der bezeichneten Völker nicht wirklich einst vorhanden gewesen? Gewiß hat es eine älteste, eine erste ummauerte Stadt gegeben, welche das älteste, ehrwürdigste Geschlecht, den Urquell alles Patriarchenthumes, d. i. Vereinigung des Königthumes und Priesterthumes, in sich schloß. Je weiter die Stämme von ihrer Urheimath nach Westen hin sich entfernten, desto heiliger ward die Erinnerung an jene Urstadt; sie ward in ihrem Gedenken zur Götterstadt, dem Asgard der Skandinaven, dem Asciburg der verwandten Deutschen. Auf ihrem Olympos finden wir bei den Hellenen der Götter Stätte wieder, dem Capitolium der Römer mag sie ursprünglich nicht minder vorgeschwebt haben. Gewiß ist, daß da, wo die zu Völkern angewachsenen Stämme sich dauernd niederließen, jene Urstadt in Wahrheit nachgebildet wurde: auf sie, den neuen Stammsitz des herrschenden ältesten Königs- und Priestergeschlechtes, ward die Heiligkeit der Urstadt allmählich übertragen, und je weiter sich auch von ihr aus die Geschlechter wieder verbreiteten und anbauten, desto erklärlicher wuchs der Ruf der Heiligkeit auch der neuen Stammstadt. Sehr natürlich entstand dann aber, bei weiterer freier Entwickelung der neuen Zweig- und Abkömmlingsgemeinden, im wachsenden Bewußtsein der Selbstständigkeit auch das Verlangen nach Unabhängigkeit, und zwar ganz in demselben Maaße, als das von der neuen Stammstadt aus gebietende alte Herrschergeschlecht namentlich seine königliche Gewalt über die neuen Pflanzgemeinden oder Städte fortdauernd, und weil mit gesteigerter Schwierigkeit, so auch mit verletzenderer Willkür, geltend zu machen strebte. Die ersten Unabhängigkeitskriege der Völker waren daher sicher die der Kolonien gegen die Mutterstädte, und so hartnäckig muß sich in ihnen die Feindschaft gesteigert haben, daß nichts minderes als die Zerstörung der alten Stammstadt und die Ausrottung oder gänzliche Vertreibung des herrschberechtigten Urgeschlechtes den Haß der Epigonen zu stillen, oder ihre Besorgniß vor Unterdrückung zu zerstreuen vermochte. Alle größeren Geschichtsvölker, die nach einander vom indischen Kaukasus bis an das mittelländische Meer auftreten, kennen eine solche heilige, der uralten Götterstadt auf Erden nachgebildete, Stadt, sowie deren Zerstörung durch die neuen Nachkömmlinge: sehr wahrscheinlich haftete sogar in ihnen die Erinnerung an einen uräItesten Krieg der ältesten Geschlechter gegen das urälteste Herrschergeschlecht in jener Götterstadt der frühesten Heimath und an die Zerstörung dieser Stadt: es mag dieß der erste allgemeine Streit um den Hort der Nibelungen gewesen sein.

Nichts wissen wir von, jener Urstadt nachgebildeten, großen Mutterstädten unserer deutschen Stämme, die diese etwa auf ihrer langen nordwest-

Asciburg, Asgard: II, 179. — 179. 180. — 180.

lichen Wanderung, in der sie endlich durch das deutsche Meer und die Waffen Julius Cäsar's aufgehalten wurden, gegründet hätten: die Erinnerung an die älteste heimathliche Götterstadt selbst war ihnen aber verblieben, und, durch materielle Reproduktion nicht in sinnlicher Erinnerung erhalten, hatte sie in der abstrakteren Vorstellung eines Götteraufenthaltes, Asgard, fortgedauert; erst in der neuen festeren Heimath, dem heutigen Deutschland, treffen wir auf die Spur von Aserburgen.

Anders hatten sich die südwestlich vorwärts drängenden Völker entwickelt, unter denen bei den hellenischen Stämmen als letzte deutliche Erinnerung endlich der vereinigte Unabhängigkeitskampf gegen die Priamiden und die Zerstörung Trojas als der bezeichnendste Ausgangspunkt eines neuen geschichtlichen Lebens, alles übrige Andenken fast völlig verlöscht hatte. Wie nun die Römer zu ihrer Zeit, bei genauerem Bekanntwerden mit der historischen Stammsage der Hellenen, die ihnen verbliebenen dunkeln Erinnerungen von der Herkunft ihres Urvaters aus Asien an jenen deutlich ausgeprägten Mythus des gebildeteren Volkes anzuknüpfen sich für vollkommen berechtigt hielten (um so gleichsam auch die Unterwerfung der Griechen als Vergeltung für die Zerstörung Trojas ausgeben zu dürfen), ebenso ergriffen ihn mit vielleicht nicht minderer Berechtigung auch die Franken, als sie die Sage und die auf sie begründeten Ableitungen kennen lernten. Waren die deutschen Erinnerungen undeutlicher, so waren sie aber auch noch älter, denn sie hafteten unmittelbar an der ältesten Heimath, der Burg (Etzel- d. i. Asci-burg), in welcher der von ihrem Stammgotte gewonnene und auf sie und ihre streitliche Thätigkeit vererbte Nibelungenhort verwahrt wurde, und von wo aus sie also einst alle verwandten Geschlechter und Völker bereits einmal beherrscht hatten.

Wie tief bedeutungsvoll muß uns nun die historisch bezeugte Thatsache erscheinen, daß die Franken, kurz nach der Gründung ihrer Herrschaft im römischen Gallien, sich für ebenfalls aus Troja Entsprossene ausgaben. Die griechische Troja ward für sie jene Urstadt, und der aus ihr verdrängte urberechtigte König pflanzte in ihnen seine alten Königsrechte fort.

Asiaten.

Die Natur erzog den Hellenen, verzog den Asiaten. Nur der freie, an sich selbst vollendete Mensch, wie er sich im Kampfe gegen die Sprödigkeit der Natur entwickelt hatte, verstand diese Natur, und wußte endlich die Ueberfülle seines Wesens zu einer, seiner Genußkraft entsprechenden, harmonischen Ergänzung der Natur zu verwenden. Je mehr der kunstschöpferische hellenische Mensch diese Ueberfülle seines Wesens nach Asien ergoß, und von da zurück als üppigen Strom in die pragmatisch-prosaische, zu absoluter Genußsucht hingedrängte Römerwelt leitete, desto sichtbarer starb die Schöpferkraft dieses Menschen dahin.

Die Völker Asiens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder thierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand

Asciburg, Asgard: II, 181. — 181. — 178. 181. — Asiaten: III, 256. 257. — 148.

voran, ohne sie, gerade eben deßhalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche (wie die persönliche Naturmacht) unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maaße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über. — Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in diesem einen, unbedingt Herrschenden, dem Despoten, darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen „Gott auf Erden“ an: bei dieser Anhäufung blieb Alles nur auf Befriedigung desjenigen egoistisch sinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenschlichen Taumel immer nur sich will, bis zum Rasen nur sich liebt, und in solchem stets ungestillten Sinnensehnen Gegenstände über Gegenstände, Massen über Massen häuft, um der, zum Ungeheueren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus ist somit das Wesen der asiatischen Baukunst: seine monströsen, geistesöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens.

Alles was nach dem Verfalle der vollendeten griechischen Kunst, d. h. der Tragödie, von den beiden Hauptgegenständen der Baukunst, den Tempeln der Götter und den Tragödientheatern des Volkes, ablag, ist seinem Wesen nach asiatischen Ursprunges. Der immer verschlingenden, unersättlichen Wollust des reichen Egoisten genügte für sein Privatvergnügen nicht der schlanke Tempel der sinnenden Athene: ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargeboten werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierrathen zu entsprechen suchen. So sehen wir denn, wie aus Rache für Alexander's Eroberung, den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Asien.

Ihre Herkunft aus Osten ist den europäischen Völkern bis in die fernsten Zeiten im Gedächtniß geblieben: in der Sage, wenn auch noch so entstellt, bewahrte sich dieses Andenken. Die bei den verschiedenen Völkern bestehende königliche Gewalt, das Verbleiben derselben bei einem bestimmten Geschlechte, beruhte auf der Erinnerung an die asiatische Urheimath, an die Entstehung der Völkerstämme aus der Familie.

Zu der Zeit, welche die meisten Sagen unter der Sint- oder großen Fluth begreifen, als die nördliche Halbkugel unsrer Erde ungefähr so mit Wasser bedeckt war, wie es jetzt die südliche ist*), mochte die größte Insel dieses nördlichen Weltmeeres durch das höchste Gebirge Asiens, den sogenannten

*) Diese Hypothese soll, wie mir bald versichert wurde, nicht ganz stichhaltig sein.

Asiaten: III, 148. — 149. 150. — 149. 151. — Asien: II, 153. — 153. 154.

indischen Kaukasus, gebildet werden: auf dieser Insel, d. h. auf diesem Gebirge, haben wir die Urheimath der jetzigen Völker Asiens und aller der Völker zu suchen, welche in Europa einwanderten. Hier ist der Ursitz aller Religionen, aller Sprachen, alles Königthumes dieser Völker. Das Urkönigthum aber ist das Patriarchat. — Als nun die Erde durch Zurücktreten der Gewässer von der nördlichen Halbkugel ihr jetziges Aeußere annahm, drang die überreiche Bevölkerung jener Gebirgsinsel in die neuen Thäler und allmählich getrockneten Ebenen hinab. Welche Verhältnisse dahin wirkten, in den weiten Fruchtebenen Asiens unter den sie bevölkernden Stämmen das Patriarchat in der Weise fortzubilden, daß es sich zum monarchischen Despotismus verhärtete, ist genugsam dargethan; die, in weiter Wanderung nach Westen, endlich nach Europa gelangenden Stämme gingen einer bewegteren und freieren Entwickelung entgegen. Steter Kampf und Entbehrung in rauheren Gegenden und Klimaten brachten zeitig bei den Stammesgenossen das Gefühl und das Bewußtsein der Selbständigkeit des Einzelnen hervor, und als nächster Erfolg in dieser Richtung erweist sich die Gestaltung der Gemeinde: in der Gemeinde sämmtlicher Familienhäupter fand der König seinen Gegensatz und endlich seine Beschränkung. Finden wir dies Verhältniß bei fast allen nach Europa gewanderten Stämmen wieder, so erkennen wir es namentlich auch deutlich in Bezug auf die Stammkönige der griechischen Vorgeschichte.

Die göttliche Abkunft Julius Cäsar's fand ihre Begründung in einer uralten römischen Stammsage, nach welcher die Römer von einem Urgeschlechte entsprossen waren, welches einst aus Asien herkommend am Tiber und Arno sich niedergelassen. Troja (Ilion), so überlieferte nun die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte alte Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht herstamme. Tief bedeutungsvoll muß uns die historisch beglaubigte Thatsache erscheinen, daß die Franken kurz nach der Gründung ihrer Herrschaft im römischen Gallien sich für ebenfalls aus Troja Entsprossene ausgaben: einer ihrer alten Stammkönige, Pharamund, war kein anderer als Priamus, das Haupt der trojanischen Königsfamilie selbst. Wie die Römer zu ihrer Zeit, bei genauerem Bekanntwerden mit der historischen Stammsage der Hellenen, die ihnen verbliebenen dunkeln Erinnerungen von der Herkunft ihres Urvaters aus Asien an jenen deutlich ausgeprägten Mythus des gebildeteren Volkes anzuknüpfen sich für vollkommen berechtigt hielten, ebenso ergriffen ihn mit vielleicht nicht minderer Berechtigung die Franken, als sie die Sage und die auf sie begründeten Ableitungen kennen lernten. Ob diese Sage aber in jeder Beziehung wirklich so neu war, als es den Anschein hat, und ob ihr nicht ein Kern innewohne, der in Wahrheit viel älter als seine neue Verkleidung in das römisch-griechische Trojanergewand sei, — dieß zu untersuchen wird gewiß der Mühe lohnen.

Assyrer.

Eine ungemein mannigfaltige Racen-Vermischung bestimmte, von der Entstehung der chaldäisch-assyrischen Reiche an, durch Vermischung weißer

Asien: II, 154. — 154. 156. — 176. 177. 178. 181. 179. — Assyrer: X, 357.

Stämme mit der schwarzen Race, den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches. Gobineau nennt diesen Charakter, nach einem der Hauptstämme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, den semitischen, und weist seinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus mit größter Sicherheit nach.

Bestimmter und schnell erkenntlicher Ausdruck der Römer, der Griechen, der Aegypter und Assyrer in ihren Kunsttypen. Die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens sind die monströsen, geistesöden und sinnverwirrenden Geburten des Luxus: wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in dem einen, unbedingt Herrschenden, dem Despoten darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen „Gott auf Erden" an.

Athen.

Mit Recht frägt Schiller, welcher einzelne Neuere heraustreten würde, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten?

Alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes drängten den Athener zur Wiedergeburt seines eigenen Wesens durch den idealen Ausdruck der Kunst. Voll und tönend erhob sich die Stimme zum Chorgesang, um zugleich des Gottes Thaten zu singen und den Tänzern den schwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben, der in anmuthiger und kühner Bewegung jene Thaten selbst darstellte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Theile: in Musik und Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der Musik theilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter.

Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athen's.

Nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete das Theater des alten Athen seine Räume, und mit dem Genusse der Kunst ward zugleich eine religiöse Feier begangen, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates selbst sich betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten. Dieses Volk, in jedem Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele einer Unternehmnng nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung, in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mißlingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freiester Entwickelung begriffen, — dieses Volk strömte von der Staatsversammlung,

Assyrer: X, 357. — IX, 138. III, 150. — Athen: X, 165. — III, 14. V, 75. — III, 28. — VII, 136. III, 15.

vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe Das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.

Wollen wir nun gestehen, daß die großen griechischen Tragiker von der Zeit und dem Raum ihrer Umgebung so glücklich umschlossen waren, daß diese eher produktiv als behindernd ihre Werke beeinflußten, so bekennen wir zugleich, hier einer ausnähmlichen Erscheinung gegenüber zu stehen, welche manchem neueren Kritiker auch bereits als Fabel aufgehen will. Für unser Auge ist diese harmonische Erscheinung eben so in das Gebiet alles durch Raum und Zeit zur Unzulänglichkeit Verurtheilten gerückt, wie jedes andere Produkt des schaffenden Menschengeistes. So gut, wie wir für Platon, Dante und Calderon die Bedingungen von Zeit und Raum ihrer Umgebung zur Erklärung herbeiziehen mußten, haben wir dieß für die reine Veranschaulichung der attischen Tragödie nöthig, welche schon zur Zeit ihrer Blüthe in Syrakus ganz anders wirkte als in Athen. Immerhin können wir zu der Ansicht gelangen, daß dort in Zeit und Raum einmal Etwas zur Erscheinung kam, dem wir vergebens in einer anderen Zeit und einer anderen Oertlichkeit nachspüren. Dort scheint uns die dichterische Absicht großer Geister sich vollkommen verwirklicht zu haben, weil Zeit und Raum ihrer Lebensumgebung so gestimmt waren, daß sie diese Absicht fast mit Ersichtlichkeit selbst hervorriefen.

Bedeutung der „Antigone" für das griechische Staatsleben: der athenische Staatsmann, der unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerkes unbedingt für Antigone sympathisirte, sprach am anderen Tage in der Gerichtssitzung gewiß aber selbst sein staatliches Todesurtheil über die Heldin aus. — Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden athenischen Geistes zerstochen und zerstückt wurde: da hörte auch das Volkskunstwerk auf. Die Blüthe der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Was zuvor in Sparta Heloten und Messenier waren, erscheint endlich in Athen, dem ersten politischen Staate — als Demokratie. Wo, wie auf dem Höhepunkte der atheniensischen Demokratie, der Demos selbst, nach dem gemeinen Zweckmäßigkeitsbedünken, seinen Ostrakismos ausübte, ist auch der Staat selbst in seinem Uebergange zur reinen Willkürherrschaft begriffen gewesen. Der athenische Staat ward zum Tummelplatz der egoistischen Persönlichkeit: auf der Flucht vor der individuellen Unwillkür gerieth er in die Herrschaft der Willkür starktriebiger Persönlichkeiten; und nachdem Athen einem Alkibiades zugejauchzt,

Athen: III, 15. — X, 129. 130. — — IV, 364. III, 125. E. 37. VIII, 137. IV, 76.

und einen Demetrios vergöttert hatte, leckte es endlich mit Wohlbehagen den Speichel eines Nero.

Was einst den entartenden Athenern ihre großen Tragiker in erhaben gestalteten Beispielen vorführten, ohne über den rasend um sich greifenden Verfall ihres Volkes Macht zu gewinnen, was Shakespeare einer in eitler Täuschung sich für die Wiedergeburt der Künste und des freien Geistes haltenden, in herzloser Verblendung einem unempfundenen Schönen nachstrebenden Welt, zur bitteren Enttäuschung über ihren wahren, durchaus nichtigen Werth, als einer Welt der Gewalt und des Schreckens, im Spiegel seiner wunderbaren dramatischen Improvisationen vorhielt, ohne von seiner Zeit auch nur beachtet zu werden, — diese Werke der Leidenden sollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden. Zu uns werden alle diese dichterischen Weisen geredet haben, und zu uns werden sie von Neuem sprechen. So dürfte die Zeit der Erlösung der großen Kassandra der Weltgeschichte erschienen sein, der Erlösung von dem Fluche, für ihre Weissagungen keinen Glauben zu finden.

Attika.

Nicht in den üppigen Tropenländern ward die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Oelbaumes von Attika stand ihre Wiege. Die schöpferische Fähigkeit lag immer in dem naturunabhängigen Wesen der Menschen, ja in der Ueberfülle dieses Wesens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven Einwirkung der klimatischen Natur begründet.

Neuere Attische Komödie.

Alles was der Dichter in seiner Eigenschaft als Choregraph und Chorege erfindet und auf das Ausführlichste anordnet, ist die genaueste Verdeutlichung des von ihm bei der Konzeption ersehenen Bildes, welches er nun der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält. Hiergegen bezeichnet es den Verfall des Dramas, vom Eintritte der sogenannten neueren Attischen Komödie an bis auf unsere Tage, daß ein platterer Stoff in flacher Ausführung dem individuellen Belieben des Mimen, des eigentlichen „Histrionen“ der Römer, vom Dichter überlassen ward; wobei der Mime mit dem Dichter zugleich entartete und herabsank.

Von dem Aufkommen der sogenannten „neueren attischen Komödie“ aus bildete sich das lateinische Theater, durch alle Zeiten und Völker lateinischer Herkunft oder Mischung, nach dem Begriffe der „Kunstkomödie“ weiter. Hier sitzt der Kunstkenner vor der Bühne, auf welcher der Acteur „seine Rolle gut zu spielen“ sich angelegen sein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Mißfallens kundgegeben.

Athen: IV, 76. X, 318. — Attika: III. 256. — Neuere Attische Komödie: IX, 255. — 197. 198.

Auber.

Es ist als bezeichnend für den in seinem Schicksale sich aussprechenden Charakter dieses so interessanten Opernkomponisten beachtet worden, daß die ungemeine Lebenszähigkeit des neunundachtzigjährigen Greises, welche ihn soeben noch die Niederlage seines Landes und die Beschwerden der feindlichen Belagerung von Paris ertragen ließ, schließlich den Eindrücken der Schreckenstage unter der Herrschaft der Commune wich. Fast wäre er hierdurch zu der sonderbaren Ehre eines atheistischen Begräbnisses gelangt; als die hiervor glücklich bewahrte Leiche später dann mit allen kirchlichen Ehren zur Erde bestattet wurde, hielt dem Andenken des Dahingeschiedenen Herr A. Dumas d. j. eine Grabrede von zärtlichem rhetorischen Pathos, in welcher jedoch Auber seinem Volke in einem, wie mich dünkte, sehr falschen Lichte gezeigt wurde. Eben diese Rede, in welcher Auber als ein um sein Land in melodischen Thränen zerfließender Lichtgenius der Harmonie gezeigt wurde, zeigte mir, wie auch dießmal, da es der bedeutenden Phrase galt, der Franzose über den allerfranzösischesten seiner Komponisten sich nicht zurecht finden konnte, und, da es am Grabe Auber's war, die Sache mit einer nichtssagenden Floskel für abgemacht hielt, wenn diese nur recht sentimental hoch gestimmt war.

Dagegen trug ich es in meiner Erinnerung, auf welche sonderbar geringschätzige Ansicht über Auber ich im Jahre 1840 bei der höheren Pariser Musikwelt traf. Bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette musicale“ gerieth ich darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu reden: ich wies auf die „Stumme von Portici“, und frug, wie sich dieser gegenüber, sowohl im Betreff des dramatischen Styles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf dem Theater der „großen Oper“ heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossini's verhielten? Ich mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich diese Frage zu Gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, daß er unmöglich einen Passus durchgehen lassen könnte, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde. Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisiren, sondern nur dessen Verhältniß zur großen Oper und deren Styl; ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Ungleich patriotischer als vor dreißig Jahren der General-Theater-Inspektor und musikalische Redakteur, ließ sich nun dießmal allerdings der Grabredner Auber's vernehmen; aber leider eben auch nur patriotisch, denn eine Kenntniß des Charakters der Auber'schen Muse war ihm von der einen Seite so fern geblieben, als Jenem von der anderen.

Ein musikalisches Witzblatt theilte kürzlich ein anekdotisches Gespräch des hochbetagten Greises mit, in welchem er sich dahin äußerte, die Musik sei für ihn bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre eine Geliebte, von da an aber

seine Frau gewesen; womit er zu verstehen geben wollte, daß er seitdem zu seiner Kunst in ein kühles Verhältniß getreten sei. Auber war bereits stark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus, als er die „Stumme“ schrieb: sehr charakteristisch wäre es, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, daß er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte. Das Urtheil Auber's über sich selbst würde, bei der Richtigkeit dieser letzteren Annahme, in auffallender Weise mit jener geringschätzigen Ansicht seiner Landsleute, von welcher ich die anfänglich berichtete verwunderliche Erfahrung machte, übereinstimmen. Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, daß die Beachtung, welche sich in Paris dem so ungemein produktiven Komponisten für die Dauer zugewendet erhielt, nur seinen Arbeiten für die „Opéra comique“ galt, wogegen man sein zeitweiliges Erscheinen auf der großen Oper immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet ansah, welche ihm, aus Rücksicht auf seine sonstigen Verdienste, eben nur etwa zu verzeihen wäre. Wirklich fühlte sich Auber, wie alle seine Opern-komponirenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariser Geschmacke einzig recht vertrauten, bescheidenen lyrischen Bühne zu Hause, und hier ist er aufzusuchen, wenn er in seinem natürlichen Elemente erkannt werden soll.

Warum wir nun mit diesem Genre, auf welches schließlich auch Auber sich einzig wieder beschränkte, da es uns außerdem kalt ließ, auch als Vorbild einer immerhin auffälligen Sicherheit, ja streng genommen, Korrektheit seines Styles, nichts anzufangen wußten, sollte mir recht erklärlich werden, als ich dasjenige Element, was uns in seiner melodischen und rhythmischen Eigenthümlichkeit so unwillkürlich abstieß, in dem des Pariser Lebens selbst wieder auffand. Der sonderbar regelmäßige Bau dieser ganzen komischen Opernmusik, namentlich wenn sie als lustiges Orchester die theatralischen Ensemble's belebt und zusammenhält, hatte uns längst auf die Struktur des Contretanzes aufmerksam gemacht. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deßwegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen daran sich amüsiren? Das war es aber eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Contretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich dieß versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk“ tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf; wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch Das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten. Was dagegen den von uns besprochenen französischen Meister betrifft, so muß ich jetzt die anscheinend sehr gewagte Behauptung aufstellen, daß Auber befähigt wurde, eine „Stumme von Portici“ zu schreiben, weil er dieses merkwürdige Produkt unserer Zivilisation, den Pariser, bei seiner Wurzel faßte, und von da aus ihn zu der ihm möglichen höchsten Glorie erhob, wie die Revolution den Cancan-tanzenden Gamin auf die Barrikade schwang, um ihn dort, in die Tricolore drapirt, keck die mörderische Kugel herausfordern zu lassen.

Auber: IX, 60. 61. — 61. 62. 63.

Ich sagte, diese Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeistes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweise seines Volkes vorlag: kein anderer französischer Komponist konnte in Wahrheit sich rühmen, ein Mann des Volkes zu sein, wie er; und hierin liegt zugleich Das, was ihn so lebendig von allen seinen Vorgängern unterscheidet. Während alle schönen Künste, mit ihnen Litteratur und Musik, dem französischen Volke von oben herab, wie ein Kostüm, aufgelegt, das Theater in die Fürsorge einer versteifenden Konvention, und somit auch die theatralische Musik unter die Obhut der verfeinernden Eleganz gestellt waren, erschien uns das französische Wesen in einem durchaus anderen Lichte, als wir es seit diesen Revolutionen kennen gelernt haben, die uns die Wurzeln des Pariser Volkslebens bloßlegten. Nicht eher, als bis Auber, ebenfalls von seinem Standpunkte der allgemein depotenzirten altfranzösischen Bildung ausgehend, auf diese Wurzel traf, erweckte in ihm sich musikalische Produktivität überhaupt. Wirklich erschien sein Talent ursprünglich besonders schwächlich: erst sehr spät wagte er sich als Komponist hervor, und erlitt mit seinen ersten Opern wiederholte Niederlagen; Alles erschien an ihnen unbedeutend. Fast dünkt es uns, daß dieß dasjenige Lebensalter bei ihm erfüllte, in welchem er, nach seinem lächelnden Ausspruche, die Musik als Geliebte begehrte. Mochte dieß ihm eine innere Versenkung gekostet haben, jetzt endlich machte er sein ungemein klug und lebhaft um sich blickendes Auge weit auf, und da sah er sein Pariser Volk und horchte auf die Weisen, zu denen es tanzte. Jetzt kam ihm die Musik an, nach welcher die ganze Welt tanzen zu lassen unternehmen konnte; vielleicht mag ihm das, nach den Aufregungen der vergeblichen Liebeswerbungen, wie ein kühles Vergnügen vorgekommen sein, welches er mit ironischem Händereiben jetzt sich und seiner „Frau“ machte.

Erklärte nun Auber diese anhaltende Periode für diejenige seines Lebens und Schaffens, in welcher er in ein kühleres Verhältniß zu seiner einstigen Geliebten, der Musik, getreten war, so können wir dieß wiederum recht wohl verstehen: denn offenbar verschmähte ihn die Geliebte, als er nach den Gesetzen der altfranzösischen Galanterie um sie warb, wogegen sie nun, da er sie nach den Gesetzen der Pariser „mariage de raison“ kurzweg geheirathet hatte, ihm einfach pariren mußte. — In Wahrheit rechnete sich Auber auch selbst gar nicht zur Musik. Mit der, nur einem französischen Gouvernement zuzutrauenden Stupidität ward er zum Direktor des Konservatoriums der Musik ernannt: da saß er in der Ehrenloge, wenn man unten im Saale eine Beethoven'sche Symphonie spielte, und wandte sich zu seinem Gaste mit lächelnder Verwunderung: „Verstehen Sie etwas davon? Je n'y comprends mot!“ — Ich finde dieß vortrefflich. Ungefähr so auch ließ sich Rossini gegen seine Pariser Anbeter vernehmen, wenn sie ihn als Hohenpriester der Musik begrüßten. Hierin liegt eben die Großartigkeit der ganzen Natur, eine immer seltener werdende Wahrhaftigkeit, wie sie wiederum nur Denjenigen zu eigen sein kann, welche sich in Dem, was sie sind, sollte dieß auch gerade nicht einer erhabenen Sphäre angehören, sicher und ganz fühlen, und daher selbst der wohlmeinendsten Konfusion über sich ruhig wehren können.

Auber: IX, 63. 64. — 66. 67.

Und diese Sicherheit und Ganzheit war Auber in einem hohen Grade zu eigen. Nichts brachte ihn in Pathos; er wies auf den Ouvrier in der Blouse: „voilà mon publique“. Im Jahr 1860 traf ich öfter im Café Tortoni beim Gefrorenen mit ihm zusammen: er trat dann immer um Mitternacht ein, wenn er aus der großen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmäßig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des „Tannhäuser“, welche damals einigen Lärmen in Paris machte: besonders interessirte es ihn zu hören, ob darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mittheilte, rieb er sich lustig die Hände: „ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!“ Von seinem neuesten Werke, la Circasienne, einem ungemein kindischen, im Hinblick auf den greisen Autor kaum begreiflichen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: „ah, laissons les farces en paix!“ Dagegen rieb er sich mit äußerster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirektor seine Oper „Lestocq“ aufgeführt hatte. Was er schließlich von meinem „Tannhäuser“ gehalten hat, habe ich nicht erfahren: ich nehme an, er verstand „kein Wort davon“! —

Wenn ich mir die Physiognomie dieses wunderlichen Greises, der, wie mir versichert wurde, in vielen Stücken den jüngsten Mann überbieten konnte, noch jetzt zurückrufe, muß ich mich immer wieder fragen: wie war es möglich, daß Dieser die „Stumme von Portici“ schrieb? In keinem Theile seines Wesens kam ein Merkmal von eigentlicher K r a f t zum Vorschein, noch weniger von Feuer; vielmehr einzig Zähigkeit und fast erschreckende Dauer unter der Pflege und dem Schutze einer cynisch-vergnüglichen Kälte. Diese Kälte war nun jedenfalls auch der Hauptzug seiner vielen, immer gleichartigen Opernmusik, wodurch diese schließlich jedes Einflusses auf uns Deutsche verlustig ging: sie ist aber ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe, ja ich glaube auch aller sonstigen Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst. Der Franzose scheint sich mit dem Genius der Kunst, der ihn nie zu voller gegenseitiger Liebesdurchdringung beglücken will, „arrangiren“ zu müssen, ungefähr wie Auber sich eben mit der Musik zu arrangiren hatte. Das Verhältniß bleibt kalt, und woher es einen Anschein von Wärme zu gewinnen hat, glauben wir an der Quelle der Berauschung für die Auber'sche Muse nachgewiesen zu haben: eine latente Scheußlichkeit, in deren eleganter Ueberkleidung eben die merkwürdige Kunst besteht, welche alle Welt über die Basis der Obscönität zu täuschen berechnet ist. Daher nun die auffallende und fast stylistisch erscheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der sympathisch eingeweihte Pariser selbst auf den, für ihn schließlich einzig interessanten, Untergrund blicken kann; diesen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, mußte der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offen-

Auber: IX, 67. 68. — 68. 69.

bach sich behaglich herumwälzen sah. „Fi donc!“ mochte er sich sagen; bis die deutschen Hoftheater kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten.

Aber der wunderlich kühle Greis, der nun neunundachtzig Jahre ausgehalten, schloß jetzt sein Auge, und im letzten Todeskampfe tauchte ihm wohl wieder seine „Stumme von Portici“ auf, die jetzt in den Straßen von Paris in nackter Wirklichkeit, wenn auch mit wunderlichen Variationen, zur Aufführung zu kommen schien.

Auber's „Der Maurer und der Schlosser“.

Wir kannten die französische Oper (vor der „Stummen von Portici“) zuletzt nur aus den Produkten der Opéra comique. In dieser war uns Auber durch seinen „Maurer und Schlosser“ auf das Angenehmste unterhaltend geworden. Welchem Kenntnißvollen ist nicht diese frühere Oper des letzten wirklichen französischen National-Komponisten zu einem freundlichen Merksteine für die Beurtheilung der eigenthümlichen liebenswürdigen Anlagen des französischen Bürgerwesens geworden? Gewiß gereichte es der Entwickelung des deutschen Theaters nicht zum Nachtheil, gerade ein Werk dieser Art sich zu eigen zu machen, was eine Zeit lang vollständig gelungen zu sein schien, da hier auch unsere natürlichen Anlagen für das gemüthliche Singspiel, ohne alle Nöthigung zur Affektation, eine gesund assimilirbare Nahrung gewinnen konnten.

Nun betrachte man heut zu Tage eine Aufführung dieses Werkes, und noch dazu von Sängern, wie denen des Darmstädter Hoftheaters, welchen ich durchgängig das Zeugniß guter natürlicher Begabung auszustellen mich gedrungen fühle! An nichts wie die grotesken Effekte der neueren französischen Oper gewöhnt, hatte dieses Darstellungspersonal jeder Übung im Natürlichen verlustig zu gehen. So befand sich für die Aufführung dieser ungezierten heiteren Oper jetzt kein Mensch an seinem rechten Platze; die kleinen, aber wirksam zugeschnittenen Gesangstücke, davon auch nicht eines im richtigen Tempo aufgefaßt, oder durch den richtigen Vortrag verständlich gemacht wurde, glitten seelenlos durch einen, von „großen Opernsängern“ wie mit gebührender Verachtung behandelten, sinnlos gewordenen Dialog dahin. Da dieser Dialog, und in ihm die Komik, dießmal fast zur Hauptsache erhoben schien, mußte denn aber auch hier nach den zum Opernstyle erhobenen Effektmitteln ausgesehen werden, und so fand es sich, daß eine quietschende Tabaksdose und eine aus Versehen der Rocktasche entzogene Wurst (frühere Extempore's irgend welcher Komiker) als einzige traditionell gepflegte Wirkungsmittel für einen Dialog in Anwendung kamen, der, bei nur einigem sinnvollen Eingehen auf ihn, von wahrhaft erwärmender Komik erfüllt ist. So ist es aber: den eigentlichen Text, d. h. den wirklichen realen Inhalt eines Werkes, kennen unsere Operisten gar nicht mehr; sondern, wie Lumpensammler, haken sie hier oder dort nur einen Effektlappen zu der ihnen nöthig gewordenen Beifallsjacke auf.

Hierüber apostrophirte ich nun den Kapellmeister, welcher in dieser Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's dem Sänger des Roger den Schlußtakt seiner fast hinreißend bewegten Arie im dritten Akte mit jenem Effektmittel der Fermate mit der Schluß-Harangue auszustatten erlaubt hatte. Die Ent-

Auber: IX, 69. — Der Maurer und der Schlosser: IX, 57. 325. — 325. 326. — 323.

schuldigung des Kapellmeisters erklärte mir nun, daß es sich hierbei um Humanität handelte: leider sei nämlich das Publikum einmal so, daß es dem bloßen korrekten Vortrage einer solchen Arie keinen Beifall mehr zolle. Dießmal nahm ich mir aber doch die Mühe, dem Herrn Kapellmeister auseinanderzusetzen, daß jener freundliche und wohlbegabte Sänger der vorangegangenen Aufführung des „Maurer" auch ohne diesen widerwärtigen Schlußeffekt sehr gut es verstanden haben würde, das Publikum zu lebhafter Theilnahme für sich zu gewinnen, wenn er ihn dazu angeleitet, ja durch ein richtiges Tempo es ihm nur ermöglicht haben würde, die ganze Arie, und zwar Takt für Takt, so vorzutragen, daß eben die Arie, und nicht der Schlußtakt den Beifall hätte hervorrufen müssen. Ich wies ihm dieß nun daran nach, daß ich das Thema der Arie im richtigen Tempo und mit dem entsprechenden Ausdrucke ihm selbst vorsang, und diesem ebenso den verhetzten Vortrag des Sängers im falschen Tempo zur Vergleichung nachfolgen ließ; was denn allerdings selbst auf ihn so drastisch wirkte, daß ich für dießmal Recht erhielt.

Wie leid thaten mir hier sowohl das Werk wie unsere Sänger!

Auber's „Die Stumme von Portici".

Ihren höchsten Höhepunkt erreichte die französische dramatische Musik in Auber's unübertrefflicher: „Stummen von Portici", — einem Nationalwerke, wie jede Nation höchstens nur Eines aufzuweisen hat. Diese stürmende Thatkraft, dieses Meer von Empfindungen und Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Melodieen, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmuth und Heroismus, — konnte dieß erstaunliche Kunstwerk von einem Anderen als von einem Franzosen geschaffen werden?*) — Es ist nicht anders zu sagen, — mit diesem Werke hatte die neuere französische Schule ihre Spitze erreicht.

In der „Stummen von Portici" können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterstück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Absichtlichkeit das dramatische Interesse einem rein musikalischen untergeordnet ist: nur ist in dieser Dichtung die dramatische Handlung bereits sehr wesentlich in die Betheiligung der umgebenden Massen verlegt, so daß die Hauptpersonen fast mehr nur redende Repräsentanten der Masse, als wirkliche, aus individueller Nothwendigkeit handelnde Personen abgeben. Man fragt sich: wie kam Auber zu solch' einem Operntexte? Scribe hat nie vor- noch nachher etwas Aehnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte, hierauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel schon gleich der nächste, des „Tell", für Rossini aus! Welche günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer sich deutlich zu machen: es muß etwas Besonderes, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein.

Gewiß ist es, daß nur eben dieser Auber eine solche Musik dazu schreiben

*) Mephistopheles: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!"

Auber: Der Maurer und der Schlosser: IX, 323. 324. — 325. — Die Stumme von Portici: I, 205 (geschr. 1840). — III, 368. IX, 56.

konnte, die rechte, einzige Musik, wie sie Rossini mit seiner unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur, die uns in seiner „Opera seria“ (Semiramis, Moses) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte. Denn das Neue in dieser Musik zur „Stummen“ war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensemble's ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneuete Aufrüfe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl, und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung, in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musik-Bilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten theatralischen Plastik zu weichen gehabt hätte.

Wer das Erscheinen der „Stummen von Portici“ auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiß von dem ganz erstaunlichen Eindrucke davon zu berichten. Sie überraschte sofort als etwas vollständig Neues: ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war nie dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspieles, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange, versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisirt, daß es immer „gut“ ausgehen mußte: kein Komponist hätte es gewagt, die Leute mit einem schließlichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. In gleicher Weise wirkte die „Stumme“ aber von jeder Seite her überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opern-Sinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer ein solcher ganzer Akt, mit all' seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß. Der Eindruck dieses Ganzen warf damals bei uns Alles um. Hier war eine „große Oper“, eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Spontini'scher Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all' dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen, und unterhaltend bis zum Hinreißen.

Der „Stummen von Portici“ es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzosen, ja selbst ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Und dieß ist das ganz besonders Beachtungswerthe, daß diese „Stumme“ wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opern-Musik, sondern auch in der des Kunstschaffens Auber's selbst zu erkennen ist. Versuchen wir die Vereinzeltheit dieses Werkes, welche sich auch als Unnachahmlichkeit betrachten ließe, uns zu erklären, so müssen wir finden,

---

Auber: Die Stumme von Portici: IX, 56. 57. — IX, 55. 56. 57. 58. — 59.

daß hier ein Exzeß stattfand, welcher nur dem französischen Geiste möglich war, und auch diesen nur einmal.

Gewiß bietet uns die Auber'sche Partitur manche Vorzüge und wirksame Neuerungen, welche seitdem zum Gemeingut aller, namentlich der französischen Opernkomponisten geworden sind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Instrumentirung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchestereffekten, worunter z. B. auch seine vorher so gewagt erscheinende Behandlung der Streichinstrumente, namentlich der Violinen zu zählen ist, denen er jetzt in Masse die verwegensten Passagen zumuthete. Rechnen wir zu diesen einflußreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppirung des Chor-Ensembles, welches er fast zum allerersten Male als wirklich handelnde, uns ernstlich interessirende Masse sich bewegen läßt, so führen wir im Betreff der inneren Struktur seiner ganzen Musik noch ganz besondere Eigenthümlichkeiten in der Harmonisation und selbst der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zu treffender Charakterisirung im dramatischen Sinne von Auber, wie von seinen Nachfolgern, festgehalten und weiter benutzt worden sind. Auch darf im gleichen Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hält, in welchem ihm nichts entgeht, was er für das ein- oder ausleitende Orchesterzwischenspiel, welches sonst aus banalen Gemeinplätzen bestand, in sinniger Weise zu fesselnden musikalischen Bildern zu verwerthen weiß. Die ungemeine, fast heiße Wärme, welche Auber dießmal durch seine Musik wie in glühendem Flusse zu erhalten wußte, blieb aber eine Eigenthümlichkeit dieses besonderen Werkes, deren er sich später nie wieder bemächtigen konnte: wir müssen annehmen, er stand hier im Zenith seiner Begabung, seiner ganzen Natur. Nur ist es auffallend, daß diese Wärme, da sie sich selbst als solche nie wieder bei ihm zeigt, nicht eigentlich in seiner künstlerischen Natur selbst ihren Herd haben konnte. Fand zu ihrer Neubelebung Auber nie wieder ein so ungemein anregendes Süjet, wie das dieser „Stummen", so ist es doch mehr als verwunderlich, daß sie auch in dem Künstler so gänzlich erkaltete, und nie auch nur als etwa bloß schlummernd sich verrieth.

Auber: andere einzelne Werke.

(Die Braut. Fra Diavolo.) Die alsbald der „Stummen" nachfolgenden Opern Auber's, welche jetzt mit außerordentlicher Spannung erwartet wurden, machten auf uns in Deutschland einen auffällig niederschlagenden Eindruck. Sehr hübsche Sachen waren in der „Braut"; aber die glaubten wir alle schon zu kennen; wir wollten große Emotionen. Da erschreckte uns die Groteske des „Fra Diavolo". Ihm folgte Vieles, auch wieder „große" Opern, darin viel theatralisch-musikalisches Geschick, offenbar Witziges, besonders Lustiges: aber Alles kalt, gleichgiltig lassend.

Die Franzosen lachen über unsere Pietät gegen Zampa und Fra Diavolo. Sie erzählen, daß Einer von ihnen im April oder Mai dieses Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien besucht, und daß man darin „Fra Diavolo"

Auber: Die Stumme von Portici: IX, 59, 60. Die Braut. Fra Diavolo: IX, 61. — I, 297. 296.

oder „Zampa“ gegeben habe. Jeder Franzose, der dieß hört, schließt, vermöge seiner Logik, daß Ihr das abgeschmackteste Volk auf Erden seid, und vergeht vor Lachen. Wollt Ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet Ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn Ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes, „Fra Diavolo“ „Zampa“ „den treuen Schäfer“ — und was für christliche Namen sie alle tragen mögen, eines schönen Tages mit Extrapost zurückschicktet. Seid sicher, sollten die Franzosen gezwungen sein, den Predigten dieser begeisterten Lehrer wieder zuzuhören, so stürben sie vor Langeweile.

(Lestocq.) Als Magdeburger Musikdirektor hatte ich mir mit Auber's Oper „Lestocq“ ganz besondere Mühe gegeben: da ich es namentlich darauf absah, alles was darin den Geist der „Stummen“ zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen, verstärkte ich durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution geworben wurde, zu einer ansehnlichen, namentlich unseren Theaterdirektor erschreckenden Masse, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Bei uns gefiel die, in ihrer Art wirklich wunderhübsche Oper sehr; daß sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; daß sie aber auch in Paris dem „Pré aux clercs“ und anderen wohl konservirten Schätzen dieser Art, nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich (in der Folge) darüber bei Auber. Da lächelte er denn schalkhaft: „que voulez-vous? C'est le genre!“ —

(Domino noir ꝛc.) Als ich am Ende der dreißiger Jahre nach Paris kam, dachte man nicht mehr an die Juli-Revolution, ja die Erinnerung an sie degoutirte: die „Stumme“ ward dann und wann als Lückenbüßer gegeben, und zwar in so vernachlässigter Aufführung, daß man mir von einem Besuche derselben abrieth. Sollte mich Auber amüsiren, so habe ich, sagte man mir, in den „Domino noir“ oder die „Diamants de la couronne“ zu gehen. In der hierin sich aussprechenden Geringschätzung ihres so vorzüglich nationalen Opernkomponisten schien sich ein nationaler Ekel vor sich selbst auszudrücken, welcher den französischen Geschmack ergriffen hatte, und ihn zu der geschlechtslosen italienischen Opernmuse hinzog, wie um in einem opiatischen Schönheitsrausche von gegenstandsloser Fadheit sich selbst aus dem Bewußtsein zu verlieren. — Die Februar-Revolution ging ohne Auber's Mitwirkung vor sich; dagegen begrüßte der Meister im höchsten Greisenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „premier jour de bonheur“, dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit seinem vergnügt ironischen Händereiben, den heutigen Abend als seinen „zweiten Glückstag“ bezeichnend.

Für uns Deutsche blieb es anders: wirkliches Leben behielt bei uns nur die „Stumme von Portici“. In ihr erkannten wir den modernen französischen Geist zu seiner anziehendsten Gestalt gebracht; dieses Werk richtig zu würdigen und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu lassen, konnte uns als beste Entschuldigung dafür gelten, daß unser ernsteres Urtheil

Auber: Fra Diavolo: I, 296/98. — Lestocq: IX, 68. — Domino noir ꝛc.: IX, 71.

anderer Seits sich über den Gehalt und die Bedeutung der Pariser Revolutionen zu seinem großen Nachtheile bestechen und beirren ließ. — Gewiß ist es, daß wir des großen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutsche hervorbrachte, uns nicht zu schämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzosen blicken müssen, auf welche der gleiche Eindruck ein sehr unnachhaltiger war.

B. Auerbach.

Der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt wird die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unserer Industrie die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leicht wechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigenthümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den Punkt des Judenthumes mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" kennen; er sprach sich darüber mit solch anerkennender Wärme und solch deutlichem Verständnisse aus, daß die Aufforderung meiner (Züricher) Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unseren litterarischen Kreisen so auffallend ignorirt würden, auch öffentlich darzulegen. Dieß war ihm unmöglich! — Es mag dem geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur mit uns, sondern in uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärten Stammesgenossenschaft Vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Judenanekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach anderen Seiten hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene, und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls dem Juden als geradesweges todeswürdiges Verbrechen gelten.

Es war nun schön von dem bereits seit länger berühmt gewordenen Romanschreiber, meinen Freund Gottfried Keller, den er für seines Gleichen hielt, darüber zu belehren, wie ein Roman einbringlich zu machen sei: offenbar ersah der besorgte Freund in dem geschäftlich unbeholfenen Dichter (wir nannten ihn zum Scherz „Auerbach's Keller") ein gefährliches Beispiel von Kraftvergeudung, dem er ohne Krämpfe nicht zusehen konnte.

Auber: IX, 71. 72. 73. — B. Auerbach: III, 73. — VIII, 321. — X, 188.

Sebastian Bach.

Oft habe ich erklärt, daß ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes hielte, und es war mir möglich, dieß an der Neubelebung des deutschen Geistes seit Bach bis Beethoven nachzuweisen: sicherer wie hier gab auf keinem anderen Gebiete die Bestimmung des deutschen Wesens, die Wirkung seines Gemüthes nach außen, sich kund. Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes.

Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperrücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich ihren Reichthum, ihre Erhabenheit und Alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Litteratur erklären, so können wir dieß deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte, und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien. Von diesem Manne ist neuerlich eine Biographie erschienen, über welche die Allgemeine Zeitung berichtete. Ich kann mich nicht entwehren, aus diesem Berichte folgende Stellen anzuführen: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armuth und Noth zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Meisterwerke seiner Zeit hin,

---

Sebastian Bach: X, 374. 65. — 65. 66.

die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armuth und Entbehrung zurücklassend — das Grab des Sangesreichen schließt sich über den müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Noth des Hauses eine Ausgabe für den Grabgesang nicht zuläßt. Sollte eine Ursache, warum unsere Tonsetzer so selten Biographen finden, theilweise wohl auch in dem Umstande zu suchen sein, weil ihr Ende gewöhnlich ein so trauriges, erschütterndes ist?" — — Und während sich dieß mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heut zu Tage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.

Doch Bach's Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Bach's Wunderwerk ward Beethoven zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos über den Mikrokosmos hinleuchten läßt.

Bach's musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sichereren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genie's, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bach's steht zur Sprache Mozart's, und endlich Beethoven's in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Thierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bach's edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmackes unserer Zeit darin, daß wir die Sprache Bach's neben derjenigen Beethoven's ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen, und uns weis machen können, in den Sprachen Beider läge nur ein individuell formeller, keinesweges aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor. Der Grund hiervon ist aber leicht einzusehen: die Sprache Beethoven's kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie

Sebastian Bach: X, 66. — 67. IX, 116. — — V, 101. 102.

eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit nothwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an seine äußersten Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche Erweiterung angewiesen hat. Die Sprache Bach's hingegen kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bach's, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Ueberwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist.

Bach, Mozart und endlich einen Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar neben einander zu stellen, schadet dem Vortrag ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt.

Die sogenannte „Tonmalerei" ist der ersichtliche Ausgang der Entwickelung unserer absoluten Instrumentalmusik geworden: in ihr hat diese Kunst ihren Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und Jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethoven'sches Tonstück eine Mendelssohn'sche oder gar eine Berlioz'sche Orchesterkomposition hört. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß dieser Entwickelungsgang ein nothwendiger war, und die bestimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fugirten Style Bach's.

Bach: Motetten und Passionsmusik.

Statt allen Prunkes des katholischen Gottesdienstes genügte in den älteren protestantischen Kirchen der einfache Choral, der von der gesammten Gemeinde gesungen und von der Orgel begleitet wurde. Als nächste Erweiterung und Vergrößerung des Chorales, der Grundlage aller protestantischen Kirchenmusik, müssen die Motetten angesehen werden. Sie hatten dieselben kirchlichen Lieder, wie die Choräle, zur Unterlage, und wurden ohne Begleitung der Orgel nur von Stimmen vorgetragen. Die großartigsten Kompositionen von diesem Genre besitzen wir von Sebastian Bach, so wie dieser überhaupt als der größte protestantische Kirchen-Komponist betrachtet werden muß. Des großen S. Bach's Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangschor zu verstehen, nur daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumental-Orchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes endlich ganz von selbst eingab.

Die Motetten dieses Meisters, die im kirchlichen Gebrauch ähnlich wie der Choral verwendet wurden (nur daß diese nicht von der Gemeinde, sondern ihrer größeren Kunstschwierigkeit wegen von einem besonderen Sängerchore ausgeführt werden), sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im ächt protestantischen Sinne vor. Dabei

Sebastian Bach: VIII, 192. — IV, 234. — Bach: Motetten und Passionsmusik: I, 196. IX, 125. — I, 197.

ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird. In ihnen ward die selbständig sich bewegende Polyphonie bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie theilnahm, so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen Canto fermo, sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug. Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt Derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bach'scher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise hier unter Anderem namentlich auf die achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.*)

Sebastian Bach's Meisterwerke sind alle so erfindungsreich, als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunktes sein können. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bei diesem Uebermaaß von bloß musikalischem, eigentlich instrumentalischem Inhalt mußte das Wort sich sogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als solches bedacht. Ein nothwendiges neues, kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, drängte in der Passionsmusik bis zum kirchlichen Drama. In ihr war das Wort nicht mehr bloßer verschwimmender Gefühlsausdruck, sondern erkräftigte sich zum Handlung zeichnenden Gedanken. Die Passionsmusik, fast ausschließlich dem großen Sebastian Bach eigen, hat die Leidensgeschichte des Heilandes zum Grunde, wie sie von den Evangelisten geschrieben worden ist; der ganze Text ist wörtlich komponirt; außerdem sind aber an den einzelnen Abschnitten der Erzählung auf die jedesmaligen Momente derselben sich beziehende Verse aus den Kirchengesängen eingeflochten, an den wichtigsten Stellen sogar der Choral selbst, der auch wirklich von der gesammten Gemeinde gesungen wurde. Auf diese Art ward eine Aufführung einer solchen Passionsmusik eine große religiöse Feierlichkeit, an der die Künstler wie die Gemeinde gleichen Antheil nahmen. Welcher Reichthum, welche Fülle an Kunst, welche Kraft, Klarheit, und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Musikwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.

---

*) Chordirektor Wilh. Fischer in Dresden brachte das Unglaubliche zu Stande, als er seinem Theaterchor die Bach'sche Motette „Singet dem Herrn" auf eine Weise einstudierte, daß ich durch die ungemein sichere, ja virtuose Leistung der Sänger mich veranlaßt sehen konnte, das, seiner haarsträubenden Schwierigkeit wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato" ausgeführte erste Allegro im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen — was bekanntlich unsere Kritiker zu Tode erschreckte.

Bach: Motetten und Passionsmusik: VII, 146. 147. — Bayr. Bl. 1884, 340 (geschr. 1834). III, 140. I, 197. — — Anm. unter dem Text: V, 138.

Des großen Sebastian Bach's uns hinterlassene überreiche und schwierige Chorkompositionen verleiten uns zunächst zu der Annahme, es müßten dem Meister zur Ausführung derselben die unvergleichlichsten Gesangskräfte zu Gebote gestanden haben, während wir im Gegentheil seine Klagen über die meistens ganz erbärmliche Beschaffenheit seines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten kennen. Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntniß eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Ausführung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: „erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheußlich," so lautete diese wunderliche Erklärung.

Bach: Vortragsweise.

Am liebsten, da man mit Beethoven doch nicht mehr weiter kann, beschäftigt man sich neuerdings mit Sebastian Bach; als ob das leichter sein müßte, mit diesem wunderbarsten Räthsel aller Zeiten in's Klare zu kommen! Um Bach's Musik zu begreifen, erfordert es einer so spezifisch und tief reflektirten musikalischen Bildung, daß der Fehlgriff, diese dem Publikum, noch dazu durch die moderne leichtsinnige Aufführungsweise vermittelt, zuzumuthen, nur daraus erklärt werden kann, daß Diejenigen, welche ihn dennoch begehen, gar nicht wissen, was sie thun. Den Charakter dieser Musik jetzt übergehend, haben wir nur das Eine in's Auge zu fassen, daß ihre Vortragsweise uns zu einem der allerschwierigsten Probleme geworden ist, namentlich, weil hier uns selbst die Tradition, wenn sie kenntlich nachweisbar wäre, nicht mit Erfolg dienen können würde; denn so viel wir darüber erfahren, wie Bach seine Werke selbst aufgeführt hat, ist hier das Mißgeschick, welches noch alle deutschen Meister traf, nämlich die geeigneten Mittel zur vollkommen richtigen Aufführung ihrer Werke nicht zur Verfügung zu haben, ganz vorzüglich hinderlich gewesen. Wir wissen, mit wie überaus dürftigen Mitteln und unter welch' ungemein erschwerenden Umständen Bach seine allerschwierigsten Musikwerke nur zu Gehör bringen konnte, und können uns schon aus diesem einzigen Umstande erklären, wie resignirt, und endlich gleichgiltig, der Meister gegen den Vortrag derselben wurde, dessen Inhalt bei ihm fast ganz nur Gedankenspiel der innersten Seele blieb. — Es wird daher das Ergebniß einer höchsten und vollendetsten Kunstbildung sein, auch für die Werke dieses wunderbarsten Meisters diejenige Vortragsweise aufzufinden und festzustellen, welche sie dem Gefühle vollkommen verständlich machen und für fernere Zeiten erschließen kann.

Nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung kann auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden. Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemein verfuhren: „Andante" zwischen „Allegro" und „Adagio", erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast Alles ihnen hierfür nöthig Dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradesweges gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sinne das

Bach: Motetten und Passionsmusik: IX, 174. — Bach: Vortragsweise: VIII, 186. 187. — VIII, 342.

Allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch' eine italienische Tempobezeichnung sagen?

Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch in der Mendelssohn'schen Enthaltsamkeitsschule („nur keinen Effekt!") kultivirt; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'scher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers (Esmoll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gothik und all' den Alfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüth von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cismoll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihm kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Was unser Hinderniß für die Reife und Korrektheit unserer Leistungen ist, macht zugleich die große Bedeutung unserer Kunsttendenz aus. Daß wir Bach, Beethoven, Goethe und Schiller uns nur inkorrekt vorzuführen vermögen, zeigt bloß, wie hoch die Anlage des deutschen Geistes über die Beschränkung der Verhältnisse durch Zeit und Raum erhaben ist. Was die Ungunst dieser Verhältnisse uns heute und hier verwehrt, muß uns zu erreichen doch einst vorbehalten sein, da jene großen Meister gerade so und nicht anders die Bedingungen für ihr Verständniß aus tief innerlichem Grunde zu bilden sich genöthigt fühlten.

Bakunin.

Bakunin's Aeußerung, daß er, auf dem Punkte des Ekels an unsrer Zivilisation angekommen, Lust empfunden habe, Musiker zu werden.

Bach: Vortragsweise: VIII, 342. — 388. (390). 389. — — 206. — Bakunin: E. 52.

Wie unter der römischen Universal-Zivilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Zivilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: „unser Reich ist nicht von dieser Welt.“ Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge. Erfahre Jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Dieß ist nun aber, im ernstesten Sinne genommen, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein.

Balzac.

Die Franzosen haben für die Zeichnung der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein Genie gefunden, — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner Darstellungen und durch die bisher ungekannte realistische Treue und unverdrossene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstandes, vor Allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit, in der es uns lassen muß, mehr als Dämon erscheint.

Balzac, den der Franzose anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, giebt den zutreffenden Beleg dafür, daß der Franzose über den grauenhaften Inhalt seiner Kultur und Zivilisation sich nur durch Selbstbelügung in Täuschung erhalten konnte: mit derselben eifrigen Neigung, welche der Deutsche für die gründliche Untersuchung des Naturwahren hat, betrachtet und erkannt, mußte diese Kultur dem Dichter ein grauenhaftes Chaos von wiederum genau zusammenhängenden und sich gegenseitig erklärenden Details zeigen, dessen Entwirrung und Zeichnung unternommen, und mit unglaublicher Geduld des für seinen Stoff wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt zu haben, diesen merkwürdigen Schriftsteller zu einer ganz unvergleichlichen Erscheinung auch auf dem Gebiete der Litteratur macht.

Es wäre eine mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen Zustände zu werden, welche durch die Verwahrlosung seines Theaters sich des ganzen öffentlichen Lebens des deutschen Volkes bemächtigt haben. Diesem öffentlichen Leben das Theatralische, welches umgekehrt den von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der französischen Zivilisation in verführerisch anziehender Weise überdeckte, in dem Sinne aufgedrückt zu sehen, daß es, wie bei den Deutschen es der Fall war, einen tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Constant uns so schön zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Gespött offenstehenden Fratze ausbildete, das könnte wohl selbst den boshaftesten Dämon zu keiner Balzac'schen „Comédie humaine“ begeistern: mindestens müßte der Titel dazu aus einem der neu aufgekommenen deutschen Sprachjargons erst erfunden werden.*)

*) Vielleicht wäre vorzuschlagen: „Selbstverstand des jetztzeitlich aufgebesserten und bereiften deutschen Kunstvertriebs.“

Bayern.

Während der Name der Franken sich auf das ganze eroberte gallische Land ausdehnte, konsolidirten sich die diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme als Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken. Alemannen, Bayern, Thüringer und Sachsen verhielten sich, nach ihrer Unterwerfung durch die fränkischen Könige, zu diesen fortan als Untergebene, und ward ihnen auch meistens ihre Stammessitte gelassen, so wurden sie doch am empfindlichsten dadurch betroffen, daß sie ihrer königlichen Geschlechter, so weit sie nicht schon untergegangen waren, vollends beraubt wurden. Mochte der Heldenglanz Karl's des Großen eine Zeit lang den tiefen Unmuth der deutschen Stämme zertheilen, nie doch schwand die Abneigung gänzlich, und unter Karl's Nachfolgern lebte sie wieder auf. Otto I. gelang es, das Nationalgefühl der Alemannen und Bayern gegen die heftigste und hochmüthigste Feindschaft der fränkischen Stämme in der Art aufzuregen, daß er in der Vereinigung ihres Interesses mit seinem königlichen Interesse die Kraft zur Niederhaltung der alten fränkischen Ansprüche gewann. König Lothar vermehrte die Macht der Welfen in einem bis dahin unerhörten Maaße durch die gleichzeitige Verleihung der Herzogthümer Sachsen und Bayern an sie, und nur durch den so ihm erwachsenen mächtigen Beistand wurde es ihm möglich, sein in den Augen der Wibelungen angemaaßtes Königthum gegen diese zu behaupten.

Das Beispiel der Aneignung der, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebten Wiedergeburt des deutschen Geistes, zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen Geisteslebens des deutschen Volkes, sowie zu dem Zwecke der Begründung einer selbst über unsere Grenzen hinausreichenden neuen, wirklich deutschen Zivilisation, muß von Denen gegeben werden, in deren Händen die politischen Geschicke des deutschen Volkes liegen: es ist ermuthigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständniß und die Förderung des deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben. Hier ward dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben.

Als Preußen den Umsturz der Bundesverfassung in das Werk setzte, sprach es von seinem „deutschen Beruf". Da Bayern sich zusammenfaßt, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu verwerthen, heben seine Staatsmänner nicht minder die ihm obliegende Aufgabe eines deutschen Berufes hervor. Welcher kann dieser sein? Gewiß, nach dem Sinne seiner Lenker, aus ihm einen deutschen Musterstaat zu bilden, zu welchem es, dem gleichzeitigen Drängen seiner inneren sozialen Bedürfnisse gemäß, wie seiner nach außen begrenzten, aber auch durch die Weltlage gewährleisteten Machtstellung entsprechend, ebenso genöthigt wie befähigt ist. Welcher Geist kann einzig zur Bildung dieses deutschen, als Vorbild hinzustellenden Musterstaates dienen? Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen

Bayern: X, 55. II, 158. 160. 165/66. — — VIII, 71. 72. — 155/56. (geschr. 1867.)

Staatswesens auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz des preußischen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und auf einander treffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben, und wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayerischen Staatswesens, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei, und daß Bayern, nur so weit es an dieses reiche, neben Preußen einen deutschen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen von oben herab zu wachen, daß sie nie und nirgends das Nützlichkeitsgesetz aus dem Auge verliere, hätte dann nicht Bayern seine Nützlichkeitszwecke von unten auf in dem Maaße zu verfolgen, daß das erfüllte Nützlichkeitsgesetz der Krone das freieste Walten der Gnade vor Allem sicherte? Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutsche Geist es war, der in seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft ihm einst die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der rechte Punkt sein, auf welchem — zum Heile Aller — eine glückliche Leitung des bayerischen Staatswesens mit jenem sich begegnen kann. Aber nur dieser Punkt: es giebt keinen segensvollen anderen.

Bayreuth.

Wer, weit in der Welt verschlagen, an die Stätte gelangt, die er sich zur letzten Rast erwählt, beachtet genau die sich ihm aufdrängenden Anzeichen, denen er eine günstige Deutung zu geben sucht.

Ließ ich in den „Meistersingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkte mich nun dem erwählten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch größerem Rechte zugesprochen werden zu können. Bis hierher erstreckte sich einst der ungeheuere hercynische Wald, in welchen die Römer nie vordrangen; von ihm ist jetzt noch die Benennung des „Frankenwaldes“ übrig geblieben, dessen ehemalige stellenweise Ausrodung uns in den zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod“ oder „Reut“ aufweisen, als Andenken verblieben ist. Im Betreff des Namens „Bayreuth“ giebt es zwei verschiedene Erklärungen. Hier sollen die Bayern, deren Herzogen in den ältesten Zeiten das Land vom fränkischen Könige einmal übergeben war, gereuthet und sich einen Wohnsitz angelegt haben: diese Annahme schmeichelt einem gewissen historischen Gerechtigkeitssinne, nach welchem das Land, nachdem es oft seine Herren gewechselt, an Diejenigen zurückgefallen sei, denen es einen Theil seiner ersten Kultur verdankte. Eine andere, skeptischere Erklärung giebt an, es handele sich hier einfach um den Namen einer ersten Burg, welche „beim Reuth“ angelegt wurde. Immer handelt es sich jedenfalls um das „Reuth“, die der Wildniß abgerungene, urbar gemachte Stätte; und wir werden hiermit an das „Rütli“ der Urschweiz erinnert, um dem Namen eine immer schönere und ehrwürdigere Bedeutung abzugewinnen.

Das Land ward zur fränkischen Mark des deutschen Reiches gegen die

---

Bayern: VIII, 156. 157. — Bayreuth: IX, 395.

fanatischen Tschechen, deren friedlichere slavische Brüder in ihm zuvor sich angesiedelt und seine Kultur in der Weise gesteigert hatten, daß noch jetzt viele der Ortsnamen zugleich das slavische und deutsche Gepräge an sich tragen; ohne ihre Eigenthümlichkeit aufopfern zu müssen, wurden hier Slaven zuerst zu Deutschen, und theilten friedlich alle Schicksale der gemeinsamen Bevölkerung. Ein gutes Zeugniß für die Eigenschaften des deutschen Geistes! Durch eine lange Herrschaft über diese Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußens, endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten. War nie der Römer hier eingedrungen, so blieb Bayreuth doch von der romanischen Kultur nicht unberührt. In der Kirche sagte es sich kräftig von Rom los; die oft zu Schutt verbrannte alte Stadt legte aber unter prächtig gesinnten Fürsten das Gewand des französischen Geschmackes an: ein Italiener erbaute mit einem großen Opernhause eines der phantasievollsten Denkmäler des Roccocostyles. Hier florirten Ballet, Oper und Komödie. Aber der Bürgermeister von Bayreuth „affektirte", wie die hohe Dame hierüber sich ausdrückte, die zu bewillkommnende Schwester Friedrich's des Großen im ehrlichen Deutsch anzureden.

Wem träte nicht aus diesen wenigen Zügen ein Bild des deutschen Wesens und seiner Geschichte entgegen, das im vergrößerten Maaßstabe uns das ganze deutsche Reich wiederzuspiegeln vermöchte? Ein rauher Grund und Boden, gedüngt von den verschiedenartigsten Völkerschichten, welche sich auf ihm lagerten, mit oft kaum verständlichen Ortsnamen, und an nichts endlich deutlich erkennbar, als durch die mit siegreicher Treue behauptete deutsche Sprache. Die römische Kirche drang ihm ihr Latein, die welsche Kultur ihr Französisch auf: der Gelehrte, der Vornehme sprach nur noch die fremde Sprache, aber der Tölpel von Bürgermeister „affektirte" immer wieder sein Deutsch. Und beim „Deutsch" verblieb es endlich doch. Ja, wie wir dieß aus näherer Betrachtung jenes Vorfalles zwischen dem Bayreuther Bürgermeister und der preußischen Prinzessin ersehen, ward hier nicht nur deutsch gesprochen, sondern man affektirte sogar sich in „gereinigtem" Deutsch auszudrücken, was der hohen Dame sehr peinlich auffallen mußte, da sie selbst in einer Begegnung mit der Kaiserin von Oesterreich sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialektes ihrer speziellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen konnten. Also auch der deutsche Kulturgedanke drückt sich hierin aus: offenbar nahm die gebildete Bürgerschaft von Bayreuth an der wiedererweckten Pflege der deutschen Litteratur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutsches Geistes, dem Wirken eines Winckelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller in der Weise zu folgen, daß ihr in den Produktionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbstironisirung „Jean Paul" sich nennenden, Friedrich Richter, ein weithin beachteter Beitrag zur Kultur jenes Geistes erwachsen konnte, während das thörig entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Kreise einer gespenstischen Impotenz verfiel.

Bereits im Frühjahr 1871 hatte ich das von mir erwählte Bayreuth still und unbemerkt für meinen Zweck in Augenschein genommen. Das be-

Bayreuth: IX, 395. 396. — 396. 397. — — IX, 386. 387.

rühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen, war beim Gewahrwerden seiner inneren Konstruktion zwar sofort von mir aufgegeben worden; dennoch hatte die Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt selbst meinen Wünschen entsprochen, so daß ich jetzt im winterlichen Spätherbste desselben Jahres meinen Besuch daselbst wiederholte, dießmal aber, um mit den bürgerlichen Behörden Bayreuth's selbst in unmittelbaren Verkehr zu treten. Ein unvergleichlich schönes und ausgiebiges Grundstück, unweit der Stadt selbst, ward mir zu dem Zwecke der Errichtung des von mir gedachten Theaters geschenkt. Nachdem ich über die Konstruktion desselben mit einem, im Fache der inneren Einrichtung von Theatern ausgezeichnet erfahrenen und als erfindungsreich bewährten Manne mich verständigt hatte, konnten wir einem, des Theaterbaues ebenfalls kundigen Architekten den weiteren Entwurf und die Ausführung des provisorischen Gebäudes übertragen; und trotz großer Schwierigkeiten, welche die Ordnung des ganzen, so ungewohnt sich darstellenden Geschäftes mit sich führte, gelangten wir so weit, für den 22. Mai unseren Freunden und Patronen die Grundsteinlegung des Bauwerkes anzukündigen. Hierzu verfiel ich auf den Gedanken, den zusammenberufenen Gönnern zugleich eine möglichst vollendete Aufführung der großen neunten Symphonie unseres Beethoven, als künstlerische Entschädigung für die Bemühung ihrer Zusammenkunft in Bayreuth, zu bieten.

Es war mir vergönnt, ohne Widerspruch zu finden, unserem einleitenden Feste die Bedeutung eines Triumphes des deutschen Geistes beilegen zu dürfen; und Allen, die es mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth“, von dieser Bedeutung getragen, zu einem theuren Angedenken, zu einem ermuthigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden. Und solchen Wahlspruches bedarf es, um im täglichen Kampfe gegen das Eindringen der Kundgebungen eines tief sich entfremdeten Geistes der deutschen Nation auszudauern. Was unsere nicht immer sehr geistvollen Witzlinge bisher unter dem unsinnigen Begriffe einer „Zukunftsmusik“ zu ihrer Belustigung sich auftischten, das hat jetzt seine nebelhafte Gestalt verändert, und ist auf festem Grund und Boden zu einem wirklich gemauerten „Bayreuth“ geworden. Der Nebel hat also ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt. Dieses ist das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth. Jedenfalls bin ich sonach nicht darauf ausgegangen, meine Unternehmung im Glanze einer reichbevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen, was mir allerdings minder schwierig gefallen wäre, als Mancher zu glauben vorgeben mag. Möge nun der Spott jener Witzigen bald an der Kleinheit des Lokales, bald an der Ueberschwenglichkeit des damit verbundenen Begriffes sich ergehen, immer verbleibt dem Spottbilde die Eigenschaft eines zum Lokale gewordenen Begriffes, welchen ich jetzt mit größerer Befriedigung aufnehme, als dieß mir einst mit dem sehr sinnlosen einer „Zukunftsmusik“ möglich war.

Somit rage unser provisorischer, wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau des Festspielhauses für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein, welcher es darüber nachzusinnen gebe, worüber Die-

---

Bayreuth: IX, 387. — 397. 398. 394. — — 408.

jenigen sich klar geworden waren, deren Theilnahme, Bemühung und Aufopferung es seine Errichtung verdankt.

Dort stehe es, auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth.

Erste Bühnenfestspiele 1876.

Ich gedenke jenes Tages der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses im Jahre 1872: die ersten Sänger der Berliner Oper hatten sich bereitwillig eingefunden, um die wenigen Sologesangstellen der Chöre der „neunten" Symphonie zu übernehmen; die vortrefflichsten Gesangvereine verschiedener Städte, die vorzüglichsten Instrumentisten unsrer größten Orchester waren meiner einfachen freundschaftlichen Aufforderung zur Mitwirkung an der Ausführung jenes Werkes, welchem ich die Bedeutung des Grundsteines meines eigenen künstlerischen Gebäudes beigelegt wünschte, eifrigst gefolgt. Wer die Weihestunden dieses Tages miterlebte, mußte hiervon die Empfindung gewinnen, als sei die Ausführung meines weiteren Unternehmens zu einer gemeinsamen Angelegenheit viel verzweigter künstlerischer und nationaler Interessen geworden. Im Betreff des künstlerischen Interesses hatte ich mich nicht geirrt: dieses ist mir bis zum letzten Augenblicke treu und meinem Unternehmen innig verwoben geblieben. Sehr gewiß hatte ich mich aber in der Annahme, auch ein nationales Interesse geweckt zu haben, getäuscht.

Wie glänzend der äußere Hergang bei den endlich ausgeführten Bühnenfestspielen in jenen sonnigen Sommertagen des Jahres 1876 sich ausnahm, durfte nach allen Seiten hin ungemeines Aufsehen erwecken. Es erschien sehr wahrhaftig, daß so noch nie ein Künstler geehrt worden sei; denn hatte man erlebt, daß ein solcher zu Kaiser und Fürsten berufen worden war, so konnte Niemand sich erinnern, daß je Kaiser und Fürsten zu ihm gekommen seien. Dabei mochte doch auch wiederum Jeder annehmen, daß, was den Gedanken meines Unternehmens mir eingegeben, nichts Anderes als Ehrgeiz gewesen sein könne, da meinem rein künstlerischen Bedürfnisse es doch gewiß genügt haben müßte, meine Werke überall aufgeführt und mit stets andauerndem Beifall aufgenommen zu sehen. Gewiß schien es etwas ganz außerhalb der Sphäre des Künstlers Liegendes gewesen zu sein, was mich angetrieben haben mochte, und wirklich fand ich die Annahme dieses einen Etwas in der zumeist von meinen hohen Gästen mir bezeugten Anerkennung meines Muthes und meiner Ausdauer ausgesprochen, mit welcher ich eine Unternehmung zum Ziele geführt hätte, an deren Zustandekommen Niemand, und die hohen Häupter selbst am wenigsten, geglaubt hätten. Es mußte mir deutlich werden, daß mehr die Verwunderung über dieses wirkliche Zustandekommen die Theilnahme der höchsten Regionen mir zugewendet hatte, als die eigentliche Beachtung des Gedankens, der das Unternehmen mir eingab. Somit konnte es auch in der Gesinnung meiner hohen Gönner mit der so ungemein beneidenswerth mich hinstellenden Bezeugung jener Anerkennung für vollkommen abgethan gelten. Hierüber mich zu täuschen durfte nach der Begrüßung meiner hohen Gäste mir nicht beikommen, und es konnte mir nur das Erstaunen darüber verbleiben, daß meinen Bühnenfestspielen überhaupt eine so hoch ehrende Beachtung widerfahren war.

Bayreuth: 408. — — Erste Bühnenfestspiele 1876: X, 142. — 143.

Als ich schließlich für die Deckung des Defizits der, von mir eigentlich meinen Patronen übergebenen, Unternehmung eben diese Patrone angehen zu dürfen glaubte, fand ich denn, daß meine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Plätzen. Außer einem im österreichischen Schlesien begüterten, vornehmen Gönner, welcher in sehr beträchtlicher Weise einer mit dem Patronate übernommenen höheren Verpflichtung entsprach, waren es wieder nur die sehr wenigen persönlich mir ergebenen, für jetzt aber erschöpften Freunde, welche meine Aufforderung beachteten. Wie war dieß im Ernste auch anders zu erwarten, da ja die ergiebigsten Unterstützungen durch Werbung meiner einen, unermüdlichen Gönnerin beim Sultan und dem Khediff von Aegypten erst herbeigeschafft worden waren? Schließlich hätte ich unter den nun, statt auf meinen Patronen, auf mir lastenden Verpflichtungen vollständig erdrückt werden müssen, wenn sich nicht die eine Hilfe mir wieder aufthat, welcher für dieses Mal entbehren zu dürfen bei dem Beginnen der Unternehmung mein stolzer Wunsch war, ohne deren energischestes Eingreifen aber ein großer Theil der Vorbereitungen schon gar nicht einmal in Angriff hätte genommen werden können, und welche nun, eingedenk der alten unwürdigen Stürme, ungenannt mir ihre Wohlthat angedeihen lassen wollte. —

Dieß waren die „Bühnenfestspiele des Jahres 1876". Wollte man mir deren Wiederholung zumuthen? —

„Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zu Stande bringen würden," — sagte mir der Kaiser. Von wem aber wurde dieser Unglaube nicht getheilt? Dieser war es, der so manches Unfertige schließlich an den Tag brachte, da in Wahrheit nur die endlich mein Werk mit treuester Hingebung selbst darstellenden Künstler ihren Glauben bewahrten, weil sie vom rechten Willen begeistert waren. Sie Alle sind die Einzigen, die mein Werk wahrhaft förderten, sowie sie die Einzigen sind, welche ich in alle Zukunft bei meiner noch nicht gänzlich erloschenen Hoffnung auf ein wahres Gedeihen unserer Kunst im Auge behalte.

Worin einzelne Schwächen im scenisch-dekorativen Theile unserer Festspiele lagen, wußte Niemand besser als wir selbst, wir wußten aber auch, woher sie rührten. Glaubte das ganze deutsche Reich mit seinen höchsten Spitzen bis zu allerletzt nicht an das Zustandekommen der Sache, so war es nicht zu verwundern, daß dieser Unglaube auch manchen bei der Ausführung Betheiligten einnahm, da jeder derselben außerdem unter der materiellen Erschwerung durch Ungenügendheit der uns zur Verfügung gestellten Geldmittel zu leiden hatte, welche wie ein nagender Wurm dem Fortgange der Arbeiten stets innewohnte. Nur wenigen unter unseren Zuschauern scheint dagegen die bisher nirgendswo übertroffene Gesammtleistung der Scenerie, deren mannigfaltigste Ausführungen wir ihnen in vier Tagen hintereinander mit rastloser Folge vorführten, von so bestimmendem Eindrucke gewesen zu sein, daß jene verschwindend geringen Gebrechen davor ihrer Beachtung entgangen wären. Im Namen dieser Wenigen richte ich hier aber nochmals laut an die vorzüglichen Genossen meines Werkes eine feierliche Danksagung.

Bayreuth: Erste Bühnenfestspiele 1876: X, 147. 148. — — 148. 155. 156. — 149. 151.

Gewiß hat nie einer künstlerischen Genossenschaft ein so wahrhaft nur für die Gesammtaufgabe eingenommener und ihrer Lösung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geist innegewohnt, als er hier sich kundgab. Waltete bei einem großen Theil der Zuschauer der ersten Aufführungen der Hang zur Schadenfreude vor, so konnte uns nur die Freude am Gelingen für die Beängstigungen und Sorgen belohnen, welche unserer Hoffnung auf ein vollständiges Gelingen zu Zeiten entgegentraten. — Hier war Alles ein schöner, tiefbegeisterter Wille, und dieser erzeugte einen künstlerischen Gehorsam, wie ihn ein Zweiter nicht leicht wieder antreffen dürfte, — selbst nicht der Berliner General-Intendant, der bei uns einzig eine superiore Autorität vermißte, ohne welche doch am Ende nichts gehen könnte; dagegen ein weiterer Kennerblick aber auch ein anderes Element unter uns vermissen durfte: eine vor längeren Jahren durch Einstudirung einiger Partien meiner Opern zu großer Anerkennung von mir geförderte, sehr talentvolle Sängerin lehnte ihre Mitwirkung bei unseren Festspielen vom Berliner Hoftheater aus ab: „man wird hier so s c h l e c h t," sagte sie.

Ein schöner Zauber machte bei uns Alle g u t.

Das Bühnenweihfestspiel 1882.

Wenn unsere heutigen Kirchweihfeste hauptsächlich durch die hierbei abgehaltenen, nach ihnen sich benennenden, sogenannten „Kirmes-Schmäuse" beliebt und anziehend geblieben sind, so glaubte ich das mystisch bedeutsame Liebesmahl meiner Gralsritter dem heutigen Opernpublikum nicht anders vorführen zu dürfen, als wenn ich das Bühnenfestspielhaus dießmal zur Darstellung eines solchen erhabenen Vorganges besonders geweiht mir dachte. Fanden hieran konvertirte Juden, von denen mir christlicherseits versichert wurde, daß sie die unduldsamsten Katholiken abgäben, vorgeblichen Anstoß, so hatte ich mich dagegen allen denen nicht weiter hierüber zu erklären, welche im Sommer dieses Jahres zur Aufführung meines Werkes sich um mich versammelten.

Wer mit richtigem Sinne und Blicke den Hergang alles Dessen, was während jener beiden Monate in den Räumen dieses Festspielhauses sich zutrug, dem Charakter der hierin sich geltend machenden produktiven wie rezeptiven Thätigkeit gemäß zu erfassen vermochte, konnte dieß nicht anders als mit der Wirkung einer Weihe bezeichnen, welche, ohne irgend eine Weisung, frei über Alles sich ergoß. Geübte Theaterleiter frugen mich nach der, bis für das geringste Erforderniß jedenfalls auf das Genaueste organisirten, Regierungsgewalt, welche die so erstaunlich sichere Ausführung aller scenischen, musikalischen wie dramatischen Vorgänge auf, über, unter, hinter und vor der Bühne leitete; worauf ich gutgelaunt erwidern konnte, daß dieß die Anarchie leiste, indem ein Jeder thäte, was er w o l l e, nämlich das Richtige. Gewiß war es so: ein Jeder verstand das Ganze und den Zweck der erstrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte sich zu viel zugemuthet, Niemand zu wenig sich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall,

Bayreuth: Erste Bühnenfestspiele 1876: X, 151. 152. 156. — Das Bühnenweihfestspiel 1882: X, 383. — 383. 384.

welchen in der gewohnten mißbräuchlichen Weise vom Publikum entgegenzunehmen als störend erachtet wurde, während die andauernde Theilnahme der uns zuziehenden Gäste als Zeugniß für die Richtigkeit unserer Annahme von dem wahren Werthe unserer Leistungen uns erfreuete. Ermüdung kannten wir nicht; von dem Eindrucke eines fast beständig trüben und regnerischen Wetters auf unsere Stimmung erklärte ein Jeder sofort sich befreit, sobald er im Bühnenhause an das Werk ging. Fühlte sich der Urheber aller der Mühen, die er seinen freundlichen Kunstgenossen übertragen hatte, oft von der Vorstellung einer unausbleiblich dünkenden Ermüdung beschwert, so benahm ihm schnell die mit jubelnder Laune gegebene Versicherung der heitersten Rüstigkeit Aller jede drückende Empfindung.

Somit konnten wir uns wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein davon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zu Tage. Verdankte ja auch der „Parsifal" selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisirten und legalisirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele. Ueber diesem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges selbst vergessen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war. Durfte er nun bei der Ausbildung jenes Abbildes selbst wieder mit Lüge und Betrug sich helfen können? Ihr Alle, meine Freunde, erkanntet, daß dieß unmöglich sei, und die Wahrhaftigkeit des Vorbildes, das er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab; denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung suchen. Daß ihr diese auch fandet, zeigte mir die wehmuthvolle Weihe unseres Abschiedes bei der Trennung nach jenen edlen Tagen. Uns allen gab sie die Bürgschaft für ein hocherfreuliches Wiedersehen!

Diesem gelte nun mein Gruß! —

Fernere Festspielaufführungen.

Ich halte alljährliche Wiederholungen des „Parsifal" für vorzüglich geeignet, der jetzigen Künstler-Generation als Schule für den von mir begründeten Styl zu dienen. Und dieses vielleicht schon aus dem Grunde, weil mit dem Studium desselben ein nicht bereits durch üble Angewohnheiten verdorbener Boden betreten wird, wie dieß bei meinen älteren Werken der Fall ist, deren Aufführungs-Modus bereits den Bedürfnissen unserer gemeinen Opernroutine unterworfen ward. Nicht ohne Grauen zu empfinden, könnte ich jetzt nämlich mich noch der Aufgabe gegenübergestellt sehen, meine älteren Werke

Bayreuth: Das Bühnenweihfestspiel 1882: X, 384. — 394. 395. — Fernere Festspielaufführungen: X, 367. 368.

in gleicher Weise, wie den „Parsifal“, zu Musteraufführungen für unsere Festspiele vorzubereiten, weil ich hierbei einer erfahrungsgemäß fruchtlosen Anstrengung mich zu unterziehen haben würde: bei ähnlichen Bemühungen traf ich, selbst bei unsren besten Sängern, als Entschuldigung für die unbegreiflichsten Mißverständnisse, ja Vergehen, auf die Antwort meines reinen Thoren: „Ich wußte es nicht!“ Dieses Wissen zu begründen, hierin dürfte unsere „Schule“ bestehen, von welcher aus dann erst auch meine älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. Mögen die hierzu Berufenen sich finden: jedenfalls kann ich ihnen keine andere Anleitung geben, als unser Bühnenweihfestspiel.

„Bayreuther Blätter.“

Wie leicht selbst Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schicksale der Bayreuther Bühnenfestspiele: ihren Erfolg kann ich bis jetzt lediglich darin suchen, daß mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener That veranlaßt wurde. Daß es mir gerade an dieser Aufmerksamkeit liegt, müssen unsere Freunde aus der Begründung dieser (Bayreuther) Blätter ersehen haben. Ich gestehe, daß ich jene andere, der unserigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem „Kunstwerk der Zukunft“ verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.

Gerade mir ist es aufgegangen, daß, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspiel-Hause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muß, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurtheilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektirt zu gewahren: dieser Spiegel mußte aber blind und leer bleiben, oder konnte unser Ideal nur mit grinsender Verzerrung zurückwerfen. So legen wir denn, wenn wir jetzt weiter gehen, den Spiegel für nächst beiseit, um nackt und offen der, andererseits uns so nah bedrückenden, Welt in das Auge zu sehen, und sagen wir uns dann ohne Scheu, offen und ehrlich, was wir von ihr halten.

Ist der Deutsche, unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidend, neben den so fertig erscheinenden lateinisch umgeborenen Nationen Europas eine bereits zerbröckelte und seiner letzten Zersetzung entgegensiechende Völkererscheinung, oder lebt in ihm noch eine besondere, der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige, um deßwillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erschwerendsten Verzögerungen zur vollbewußten Reife gelangende Anlage, — eine Anlage, die, vollkommen ausgebildet, einer weit ausgedehnten neuen Welt den Untergang der uns jetzt

Bayreuth: X, 368. — Bayreuther Blätter: X, 160. 34. 35. 160. — 46. 47. — 172.

noch immer so überragenden alten Welt ersetzen könnte? Wie zu der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellirenden, endlich ertödtenden Zivilisation eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nöthig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein. und wirklich scheint es derselben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vorbehalten zu sein, auch diese Wiedergeburt zu vollbringen. Diesen Kern der deutschen Stämme zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte denn jetzt unsere wichtigste Aufgabe sein. Von welcher Bedeutung die Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk“ werden könnte, hätten wir alsdann mit strengem Ernste zu erwägen. —

Ein großes, ja unermeßliches Gebiet wäre hiermit bezeichnet, dessen nähere Erforschung wohl der Mühe werth erscheinen dürfte. Daß für eine solche Erforschung uns nicht der Politiker anleiten könnte, glaubten wir deutlich bezeichnen zu müssen, und es muß uns von Wichtigkeit erscheinen, dem Gebiete der Politik, als einem durchaus unfruchtbaren, bei unseren Untersuchungen gänzlich abseits zu gehen. Dagegen hätten wir jedes Gebiet, auf welchem geistige Bildung zur Bethätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äußerster Sorgsamkeit bis in seine weitesten Verzweigungen zu erforschen. Nichts anderes darf uns am Herzen liegen, als von jedem dieser Gebiete her uns Genossen und Mitarbeiter zu gewinnen, welche ihre besonderen Interessen in dem einen großen wiederzufinden vermögen, dessen Ausdruck etwa folgender Maaßen zu bezeichnen wäre:

> Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Nothwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.

Eine schwierige Aufgabe, die wir uns hiermit stellen würden; jede Voreiligkeit müßte dem Versuche ihrer Lösung große Gefahr bringen; je schärfer wir die Linien des Bildes der Zukunft zu ziehen uns veranlaßt sähen, desto unsicherer würden sie den natürlichen Verlauf der Dinge bezeichnen. Vor Allem würde unsere im Dienste des modernen Staates gewonnene Weisheit gänzlich zu schweigen haben, da Staat und Kirche uns nur als abschreckend warnende Beispiele belehren könnten. Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten. Schreiten wie auf solch' maaßvollem Wege besonnen vor, so dürfen wir uns dann auch in der Fortsetzung des Lebenswerkes unseres großen Dichters begriffen erkennen, und von seinem segenvollen Zuwinke geleitet uns des „rechten Weges“ bewußt fühlen.

Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen!

Bayreuther Blätter: X, 172. VIII, 44. X, 416. 335. — 335. 336. — 416. — — 370.

Beethoven.

Durch die konventionellen Formen der Musik zu ihrem innersten Wesen in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns zu zeigen, dieß war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben.

Bei einem näheren Eingehen auf den Entwickelungsgang des Beethoven'schen Genius haben wir zunächst den praktischen Gang der Ausbildung des eigenthümlichen Styles des Meisters in das Auge zu fassen.

Die Befähigung eines Musikers für seine Kunst, seine Bestimmung für sie, kann sich gewiß nicht anders herausstellen, als durch die auf ihn sich kundgebende Wirkung des Musizirens außer ihm. In welcher Weise hiervon seine Fähigkeit zur inneren Selbstschau, jener Hellsichtigkeit des tiefsten Welttraumes, angeregt worden ist, erfahren wir erst am voll erreichten Ziele seiner Selbstentwickelung; denn bis dahin gehorcht er den Gesetzen der Einwirkung äußerer Eindrücke auf ihn, und für den Musiker leiten sich diese zunächst von den Tonwerken der Meister seiner Zeit her. Hier finden wir nun Beethoven von den Werken der Oper am wenigsten angeregt; wogegen ihm Eindrücke von der Kirchenmusik seiner Zeit näher lagen. Das Métier des Klavierspielers, welches er, um als Musiker „etwas zu sein", zu ergreifen hatte, brachte ihn aber in andauernde und vertrauteste Berührung mit den Klavierkompositionen der Meister seiner Periode. In dieser hatte sich die „Sonate" als Musterform herausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war. Ihr äußerlicher Charakter war ihr durch die Tendenz ihrer Verwendung verliehen: mit der Sonate präsentirte sich der Klavierspieler vor dem Publikum, welches er durch seine Fertigkeit als solcher ergetzen, und zugleich als Musiker angenehm unterhalten sollte. Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien.

Dagegen sehen wir den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: sein ungeheures, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein. Gegen

Beethoven: Entwickelungsgang: IX, 98. — — 100. — 100. 101. 102. — 103.

die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Der „Vernunft" seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüstes ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich rezipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie konstruirt, die Anreihung der Opernpièçen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn sein Genie an das Abzählen der Perlen seines Rosenkranzes fesselte. Darüber, wie sich das künstlerische Verfahren zu dem Konstruiren nach Vernunftbegriffen verhält, kann nichts einen belehrenderen Aufschluß geben, als ein getreues Auffassen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung seines musikalischen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es gewesen, wenn er mit Bewußtsein die vorgefundenen äußeren Formen der Musik umgeändert oder gar umgestoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben, als Beethoven. Dagegen zeigt uns die schon erwähnte rauhe Heftigkeit seines menschlichen Wesens, wie er den Bann, in welchem jene Formen seinen Genius hielten, fast so unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühl eines persönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen bestand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, selbst durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung seines inneren Genius'. Nie änderte er grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik; in seinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonieen u. s. w. ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen. Nun aber vergleiche man diese Werke mit einander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast ganz gleichen Form entgegentritt!

Hier zeigt sich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet, und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation.

Beethoven: Entwickelungsgang: IX. 103. — 103. 104. 105. — 105.

Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, der künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unsere Lessing, Goethe, Schiller u. a. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet.

Katholisch getauft und erzogen, lebte dennoch in Beethoven der ganze Geist des deutschen Protestantismus. Und dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer. Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche, und — ward selbst ein Heiliger. —

Wie aber konnte gerade dieser Heilige wiederum für das Leben sich zu seiner eigenen Heiligkeit verhalten, da er wohl erleuchtet war „die tiefste Weisheit auszusprechen, aber in einer Sprache, welche seine Vernunft nicht verstand?" Mußte nicht sein Verkehr mit der Welt nur den Zustand des aus tiefstem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den beseligenden Traum seines Inneren sich zu erinnern vergeblich sich abmüht? Einen ähnlichen Zustand dürfen wir bei dem religiösen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichsten Lebensbedürfnisse angetrieben, sich in irgend welcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieser in der Noth des Lebens selbst deutlich die Sühne für ein sündiges Dasein er-

Beethoven's Protestantismus: IX, 104. — 116. — — Optimismus: IX, 116. 117.

kennt, und in deren geduldiger Ertragung sogar mit Begeisterung das Mittel der Erlösung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt, und seine Daseinsschuld eben nur als Leidender abträgt.

Ueber diese Welt lag Beethoven, vermöge seiner naiven Großherzigkeit, in einem steten Widerspruche mit sich selbst, der immer nur wieder auf dem erhabensten Boden der Kunst sich harmonisch ausgleichen konnte. Denn soweit seine Vernunft die Welt zu begreifen suchte, fühlte sein Gemüth sich zunächst durch die Ansichten des Optimismus beruhigt, wie er in den schwärmerischen Humanitäts-Tendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlich religiösen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemüthlichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieser Lehre aufstieß, bekämpfte er mit ostensibler Dokumentirung religiöser Grundmaximen. Sein Innerstes sagte ihm: die Liebe ist Gott; und so dekretirte er auch: Gott ist die Liebe. Nur was mit Emphase an diese Dogmen anstreifte, erhielt aus unseren Dichtern seinen Beifall; fesselte ihn der „Faust" stets gewaltig, so war ihm Klopstock und mancher flachere Humanitäts-Sänger doch eigentlich besonders ehrwürdig. Seine Moral war von strengster bürgerlicher Ausschließlichkeit; eine frivole Stimmung brachte ihn zum Schäumen. Gewiß bot er so selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen einzigen Zug von Geistreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettina's seelenvollen Phantasieen über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine herzliche Noth gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfniß des Luxus, sparsam, ja oft bis zur Geizigkeit sorgsam sein Einkommen bewachte, so drückt sich, wie in diesem Zuge, auch in seiner streng religiösen Moralität der sicherste Instinkt aus, durch dessen Kraft er sein Edelstes, die Freiheit seines Genius, gegen die unterjochende Beeinflussung der ihn umgebenden Welt bewahrte.

Der Irrthum des Optimisten rächt sich nun durch Verstärkung seiner Leiden und seiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühllosigkeit, jeder Zug von Selbstsucht und Härte, den er stets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbniß der, mit religiösem Glauben in seiner Annahme festgehaltenen, ursprünglichen Güte des Menschen. So fällt er aus dem Paradiese seiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbar disharmonischen Daseins zurück, welches er wiederum nur als Künstler endlich harmonisch sich aufzulösen weiß.

Daß Schönheit und Weichlichkeit Beethoven für gleich gelten mußten, drückte seine physiognomische Konstitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich stechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie belästigende Störungen seiner inneren Welt, welche sich abzuhalten fast seinen einzigen Rapport mit dieser Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke seines Gesichtes: der Krampf des Trotzes hält diese Nase, diesen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheueren Lachen sich lösen kann. Galt es als physiologisches Axiom für hohe geistige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner, zarter Hirnschale eingeschlossen sein soll, wie zur Er-

Beethoven's Optimismus: IX, 114. 115. — 117. — — Lebensführung: IX, 109. 110.

leichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; so sahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren stattgefundenen Besichtigung der Ueberreste des Todten, in Uebereinstimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen Knochenbaues, die Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit. So schützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltschau eines großen Herzens in ungestörter Ruhe üben könnte. Was diese furchtbar rüstige Kraft umschloß und bewahrte, war eine innere Welt von so lichter Zartheit, daß sie, schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, weich zerflossen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's.

Nun sage man sich, wie ein solches Wesen aus solch' wuchtigem Gehäuse in die Welt blickte! — Gewiß konnten die inneren Willensaffekte dieses Menschen nie oder nur undeutlich seine Auffassung der Außenwelt bestimmen; sie waren zu heftig, und zugleich zu zart, um an einer der Erscheinungen haften zu können, welche sein Blick nur mit scheuer Hast, endlich mit jenem Mißtrauen des stets Unbefriedigten streifte. Hier fesselte ihn selbst nichts mit der flüchtigen Täuschung, welche noch Mozart aus seiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genuß herauslocken konnte. Ein kindisches Behagen an den Zerstreuungen einer lebenslustigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren, denn seine Willenstriebe waren viel zu stark, um in solch' oberflächlich buntem Treiben auch nur die mindeste Sättigung finden zu können. Nährte sich hieraus namentlich seine Neigung zur Einsamkeit, so fiel diese wieder mit seiner Bestimmung zur Unabhängigkeit zusammen. Ein bewunderns-werth sicherer Instinkt leitete ihn gerade hierin, und ward zur hauptsächlichsten Triebfeder der Aeußerungen seines Charakters. Keine Vernunfterkenntniß hätte ihn dabei deutlicher anweisen können, als dieser unabweisliche Trieb seines Instinktes. Was Spinoza's Bewußtsein leitete, sich durch Gläserschleifen zu ernähren; was unseren Schopenhauer mit der, sein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge seines Charakters bestimmenden Sorge, sein kleines Erbvermögen sich ungeschmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einsicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philosophischen Forschung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wissenschaftlicher Arbeiten ernstlich gefährdet ist: dasselbe bestimmte Beethoven in seinem Trotze gegen die Welt, in seinem Hange zur Einsamkeit, wie in den fast rauhen Neigungen, die sich bei der Wahl seiner Lebensweise aussprachen.

Wirklich hatte sich auch Beethoven durch den Ertrag seiner musikalischen Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn ihn nun aber nichts reizte, seiner Lebensweise ein anmuthiges Behagen zu sichern, so ergab sich ihm hieraus eine mindere Nöthigung sowohl zum schnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeständnissen an einen Geschmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war. Je mehr er so den Zusammenhang mit der Außenwelt verlor, desto klarsichtiger wendete sich sein Blick seiner inneren Welt zu. Je vertrauter er sich hier in der Verwaltung seines inneren Reichthums fühlt, desto bewußter stellt er nun seine Forderungen nach außen, und verlangt von seinen Gönnern wirklich, daß sie ihm nicht mehr seine Arbeiten be-

---

Beethoven's Lebensführung: IX, 110. — 110. 111. — 111.

zahlen, sondern dafür sorgen sollen, daß er überhaupt, unbekümmert um alle Welt, für sich arbeiten könne. Wirklich geschah es zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zu Grunde gegangen. Die große ihm erwiesene Wohlthat, wenn sie sich auch nicht in ununterbrochener Dauer und ungeschmälert erhielt, begründete doch die eigenthümliche Harmonie, die sich in des Meisters, wenn auch noch so seltsam gestalteten Leben fortan kund that. Er fühlte sich als Sieger, und wußte, daß er der Welt nur als freier Mann anzugehören habe. Diese mußte sich ihn gefallen lassen, wie er war. Seine hochadeligen Gönner behandelte er als Despot, und nichts war von ihm zu erhalten, als wozu und wann er Lust hatte.

Aber nie und zu nichts hatte er Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zouberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äußere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre fernhielt.

Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wien's wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — Das Entstehen und Zunehmen seines Gehörleidens peinigte ihn furchtbar, und stimmte ihn zu tiefer Melancholie; über die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit, musikalischen Vorträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte, und dem er nun immer entschiedener auswich.

Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken?

Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Innern lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke der Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt wächst diese Kraft des Gestaltens des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen, welches durch sie aber zur unmittelbarsten Erfahrung von ersichtlichster Begreiflichkeit wird. Die Freude an der Ausübung dieser Kraft wird zum Humor: aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheueren Behagen

Beethoven's Lebensführung: IX, 111, 112. — — Taubheit: IX, 112. — 112. — 112. 113. — 113.

des Spieles mit ihm; der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt; die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual. Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in Adur und Fdur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung. Hier ist einzig der ästhetische Begriff des Erhabenen anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der erkenntnißstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Ueberwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntniß flieht mit dem Bekenntniß ihres Irrthumes, und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unsres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verräth.

Beethoven's Symphonien.

Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister, Mozart und Haydn, trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen hat.

Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir die bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven in symphonischen Sätzen sich ausbreiten. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben. Dieses Verfahren näher zu beleuchten, kann ich nicht umhin, namentlich auf die Konstruktion des ersten Satzes der Beethoven'schen Symphonie aufmerksam zu machen. Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandtheile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Theile fügen sich nun immer wieder zu neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zertheilend, immer durch eine so plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrucke entziehen kann, sondern, zu höchster Theilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja jeder rhythmischen Pause eine

Beethoven's Taubheit: IX, 113. 114. — Symphonien: VII, 148. — 168. 169.

melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwickelung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.

Sehr richtig ist bemerkt worden, daß Beethoven's Neuerungen viel mehr auf dem Gebiete der rhythmischen Anordnung, als auf dem der harmonischen Modulation aufzufinden seien. Sehr fremdartige Ausweichungen trifft man fast nur wie zu übermüthigem Scherz verwendet an, wogegen wir eine unbesiegbare Kraft zu stets neuer Gestaltung rhythmisch-plastischer Motive, deren Anordnung und Anreihung zu immer reicherem Aufbau wahrnehmen. Wir treffen, so scheint es, hier auf den Punkt der Scheidung des Symphonikers von dem Dramatiker.

Untersuchen wir ihn nun hier in der Fülle seines neuernden Schaffens näher, so müssen wir erkennen, daß er den Charakter der selbständigen Instrumental-Musik ein für alle Male durch die plastischen Schranken festgestellt hat, über welche selbst dieser ungestüme Genius nie sich hinwegsetzte. Bemühen wir uns nun, diese Schranken nicht als Beschränkungen, sondern als Bedingungen des Beethoven'schen Kunstwerkes zu erkennen und verstehen. Wenn ich diese Schranken plastisch nannte, so fahre ich fort, sie als die Pfeiler zu bezeichnen, durch deren ebenso symmetrische als zweckmäßige Anordnung das symphonische Gebäude begrenzt, getragen und verdeutlicht wird. Beethoven veränderte an der Struktur des Symphoniesatzes, wie er sie durch Haydn begründet vorfand, nichts, und dieß aus demselben Grunde, aus welchem ein Baumeister die Pfeiler eines Gebäudes nicht nach Belieben versetzen, oder etwa die Horizontale als Vertikale verwenden kann. War es ein konventioneller Kunstbau, so hatte die Natur des Kunstwerkes diese Konvention benöthigt; die Basis des symphonischen Kunstwerkes ist aber die Tanzweise.

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethoven'sche Symphonie in dem mit „Menuetto“ oder „Scherzo“ bezeichneten Theile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzt werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinktive Nöthigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll. In den übrigen Sätzen entfernt er sich immer mehr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte dieses denn ein so idealer Tanz sein, daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält. Deßhalb hier auch ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Grenzen des musikalischen Ausdruckes nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu

Beethoven: Symphonien: VII, 169. — — X, 233. 234. — 232. 233. — VII, 170.

antworten vermöchte. Dem Charakter gemäß, welcher durch die bezeichnete Grundlage ein- für alle Male der Haydn'schen wie der Beethoven'schen Symphonie eingeprägt ist, ist das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so daß die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne jede etwa hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier giebt es keine Konklusion, keine Absicht und keine Vollbringung. Daher denn auch diese Symphonien durchgängig den Charakter einer erhabenen Heiterkeit an sich tragen.

Diese Werke selbst erklären zu wollen, würde ein thöriges Unternehmen sein. Indem wir sie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer gesteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der musikalischen Form von dem Genius der Musik wahrzunehmen. Es ist, als ob wir in den Werken seiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werke des echten Malers gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges, deßhalb auch von den echten Kunstbekennern von oben herab angesehenes Pseudokunstwerk vor uns gehabt hätten: dieses war zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Gesellschaften u. dergl. ausgestellt, und der Virtuos stellte seine Kunstfertigkeit als das zur Beleuchtung bestimmte Licht davor statt dahinter. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innere des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hellsichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Die Macht des Musikers ist hier nicht anders, als durch die Vorstellung des Zaubers zu fassen. Gewiß ist es ein bezauberter Zustand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines echten Beethoven'schen Tonwerkes in allen den Theilen des Musikstückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von technischer Zweckmäßigkeit für die Aufstellung der Form erblicken können, jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit, ein pulsirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unsres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint. Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidens der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, giebt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.

Beethoven: Symphonien: VII, 170. X, 233. — — IX, 106. — 106. 107.

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen, und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Ueberzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

Aber was sagten unserer heutigen Welt auch die göttlichsten Werke der Tonkunst? Was können diese tönenden Offenbarungen aus der erlösenden Traum-Welt reinster Erkenntniß einem heutigen Konzert-Publikum sagen? Wem das unsägliche Glück vergönnt ist, mit Herz und Geist eine dieser vier letzten Beethoven'schen Symphonien rein und fleckenlos von sich aufgenommen zu wissen, stelle sich dagegen etwa vor, von welcher Beschaffenheit eine ganze große Zuhörerschaft sein müßte, die eine, wiederum der Beschaffenheit des Werkes selbst wahrhaft entsprechende, Wirkung durch eine Anhörung derselben empfangen dürfte: vielleicht verhülfe ihm zu solch einer Vorstellung die analogische Heranziehung des merkwürdigen Gottesdienstes der Shaker-Sekte in Amerika, deren Mitglieder, nach feierlich und herzlich bestätigtem Gelübde der Entsagung, im Tempel singend und tanzend sich ergehen. Drückt sich hier eine kindliche Freude über wiedergewonnene Unschuld aus, so dürfte uns das Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten. „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" — so ruft der Dichter, der aus Bedarf der begrifflichen Wort-Sprache mit einer anthropomorphistischen Metapher ein Unausdrückbares mißverständlich bezeichnen muß. Ueber alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!"

Beethoven, 2. Symphonie D dur.

Nie änderte Beethoven grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik. Nun aber halte man z. B. die achte Symphonie in F dur zu der zweiten in D, und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast gleichen Form entgegentritt! — Als ich (in meiner C dur-Symphonie) etwa auf den Standpunkt von Beethoven's zweiter Symphonie

Beethoven: Symphonien: VII, 148. — X, 320. 221. — 2. Symphonie D dur: IX, 105. X, 404.

mich stellte, hatte ich vor ihm einen großen Vortheil: kannte ich doch schon die Eroica, die Cmoll- und die Adur-Symphonie, die um die Zeit der Abfassung jener zweiten dem Meister noch unbekannt waren, oder doch höchstens nur in großer Undeutlichkeit erst vorschweben konnten.

Beethoven, 3. Symphonie Es dur (Eroica).

Was wäre aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's, und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äußeren Vorgänge, oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres großen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu schließen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewußte Vorgänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit besäßen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andererseits in der Nachricht vorliegt, daß der Meister die „Sinfonia eroica“ anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet: und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?

Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen, wie der General Bonaparte zu der „Sinfonia eroica“. Von dieser Seite des Bewußtseins betrachtet, muß uns der große Musiker stets ein vollkommenes Geheimniß bleiben. Um dieses in seiner Weise zu lösen, muß jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeschlagen werden.

Diese höchst bedeutsame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meisters, und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigenthümliche Richtung einschlug — ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuthen ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroische Symphonie“ unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch-dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen. Wer mit einer solchen Erwartung sich zum Verständnisse dieses Werkes anläßt, wird zunächst verwirrt und endlich enttäuscht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genusse gelangt zu sein.

Zunächst ist die Bezeichnung „heroisch“ im weitesten Sinne zu fassen, und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter „Held“ den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns

Beethoven: 2. Symphonie: X, 404. — 3. Symphonie: IX, 81. 82. — — V, 219. — 220.

mittheilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all' die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischesten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt.

Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.

Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich thätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der anderen sich merklich loslösen kann, sondern unsere Theilnahme sich immer nur dem Einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mittheilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserem Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste, männliche Wehmuth läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsere vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf dem starken Wogen eines muthigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmuth, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte dieß in diesem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in

ihrer muthigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, munteren Thätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alledem empfindet, das theilt uns der Meister in dem rüstig heiteren Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weich gefühlvollen Erregung des Menschen selber den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter thätige Mensch.
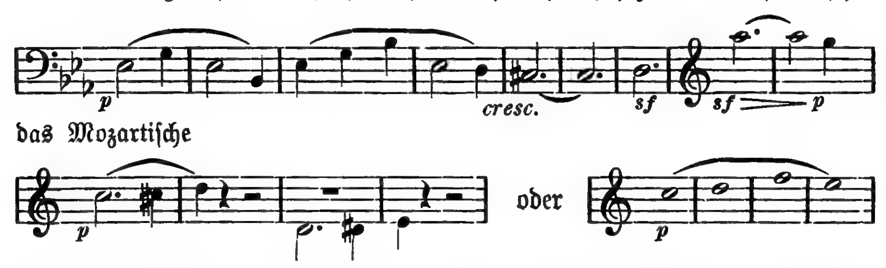
Diese beiden Seiten faßt der Meister nun in dem vierten (letzten) Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Thätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigsten Aeußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt, und der unendlichsten Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all' die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem, durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden, männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltiger Theilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal das Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh' umfaßt, wie Wonne und Weh', als rein menschliches Gefühl, ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kundzuthun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.

Beethoven: 3. Symphonie Es dur (Eroica): V, 221. 222. — 222. 223. — 223.

Beethoven instrumentirte seine Orchesterwerke ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters, wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen undenklich weit über diese hinausging. Wir haben darüber zu erstaunen, wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen. In diesem Bezug bleibt seine „Sinfonia eroica“ nicht nur ein Wunder der Konzeption, sondern nicht minder auch ein Wunder der Orchestration. Nur muthete er bereits hier dem Orchester eine Vortragsweise zu, welche es sich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag mußte nämlich von Seiten des Orchesters ebenso genial sein, wie die orchestrale Konzeption des Meisters selbst es war. Von hier, von der ersten Aufführung der „Eroica“ an, beginnen daher die Schwierigkeiten des Urtheils über diese Symphonien, ja selbst die Behinderungen des Gefallens an ihnen, welches den Musikern der älteren Epoche nie wirklich hat ankommen wollen.

Erster Satz. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



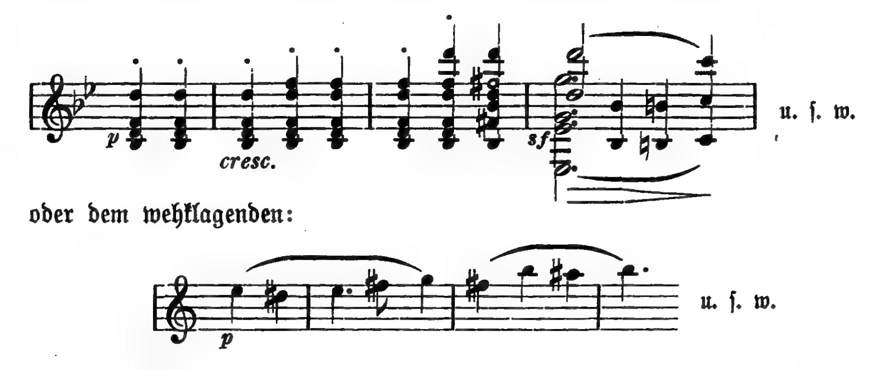
das Mozartische oder

bereits nicht mehr fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegros tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, wie es zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall ist, in denen die rythmische Bewegung gewissermaaßen ihre Orgien feiert. Nie werden in einem Symphoniesatz Beethoven's zwei Themen von absolut entgegengesetztem Charakter sich gegenübergestellt; wie verschiedenartig sie erscheinen mögen, so ergänzen sie sich immer nur wie das männliche und weibliche Element des gleichen Grundcharakters. Wie ungeahnt mannigfaltig diese Elemente sich aber brechen, neu gestalten und immer wieder vereinigen können, das zeigt uns der erste Satz der heroischen Symphonie sogar bis zum Irreführen des Uneingeweihten, wogegen dem Eingeweihten gerade dieser Satz die Einheit seines Grundcharakters am Ueberzeugendsten erschließt.

In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich

Beethoven: 3. Symphonie Es dur (Eroica): IX, 277. 278. — VIII, 355. X, 233. — VIII, 365.

alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinandergehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten sind hier nicht mehr nur an einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Wie wird sich (um die unerhörte Neuerung Beethoven's sogleich durch seine kühnste Eingebung dieser Art zu bezeichnen) der erste Satz seiner heroischen Symphonie ausnehmen, wenn er im strikten Tempo eines Mozart'schen Ouvertüren-Allegros abgespielt wird? — Ich frage aber, ob es einem unserer Dirigenten einfällt, das Tempo für diesen Satz je anders zu nehmen, als dort, nämlich glatt weg, in einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen“ des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß er vor Allem dem Mendelssohn'schen „chi va presto, va sano“ folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



oder dem wehklagenden:

zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; Jene kümmert dieß nicht, denn sie sind auf klassischem Boden, da geht es in einem Zuge fort: grande vitesse, vornehm und einbringlich zugleich, auf englisch: time is music. —

Letzter Satz. Das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante. — Es galt den Urtypus der Unschuld, den idealen „guten Menschen“ seines Glaubens zu gewinnen, um ihn mit seinem „Gott ist die Liebe“ zu vermählen. Fast könnte man den Meister schon in seiner „Sinfonia eroica“ auf dieser Spur erkennen: das ungemein einfache Thema des letzten Satzes derselben, welches er zu Verarbeitungen auch anderswo wieder benützte, schien ihm als Grundgerüste hierzu dienen zu sollen; was er an ihm von hinreißendem Melos aufbaut, gehört aber noch zu sehr dem, von ihm

Beethoven: 3. Symphonie Es dur (Eroica): VII, 365. 358. 359. — I, 181. IX, 120.

so eigenthümlich entwickelten und erweiterten, sentimentalen Mozart'schen Cantabile an, um als eine Errungenschaft in dem von uns gemeinten Sinne zu gelten.

Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittelung stark kontrastirende Theile neben einander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vortheil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den von mir bezeichneten Schönheitsgrenzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatze, indem er die kontrastirende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dieß lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt, und als solcher mit mannigfaltigster Motivirung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationssatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachtheilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden.

Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Aeußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradesweges als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir charakterisirte Mozart'sche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen, auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Beethoven's 5. Symphonie Cmoll.

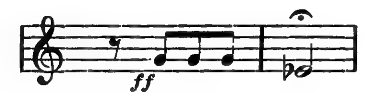
Beethoven's Cmoll-Symphonie fesselt uns als eine der selteneren Konzeptionen des Meisters, in welchen schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit, als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Hier betritt das lyrische Pathos fast schon den Boden einer idealen Dramatik im bestimmteren

---

Beethoven: 3. Symphonie Esdur (Eroica): IX, 121. — VIII, 361. — — 365. 366. — 5. Symphonie Cmoll: IX, 121.

Sinne, und, wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auf diesem Wege die musikalische Konzeption nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil sie zur Herbeiziehung von Vorstellungen verleiten müßte, welche an sich dem Geiste der Musik durchaus fremd erscheinen, so ist andererseits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meister keinesweges durch eine abirrende ästhetische Spekulation, sondern lediglich durch einen, dem eigensten Geiste der Musik entkeimten, durchaus idealen Instinkt hierin geleitet wurde. Dieser fiel mit dem Bestreben zusammen, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anschein zuzuweisenden Einsprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtsein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen. Fast könnte man den Meister schon in seiner „Sinfonia eroica" auf der Spur dieses Urtypus der Unschuld, des idealen „guten Menschen" seines Glaubens, erkennen: deutlicher aber zeigt sich diese Spur in dem jubelreichen Schlußsatze der Cmoll-Symphonie, wo uns die einfache, fast nur auf Tonica und Dominante, in der Naturscala der Hörner und Trompeten daherschreitende Marschweise um so mehr durch ihre große Naivetät anspricht, als die vorangehende Symphonie jetzt nur wie eine spannende Vorbereitung auf sie erscheint, wie das bald vom Sturm, bald von zartem Windeswehen bewegte Gewölk, aus welchem nun die Sonne mit mächtigen Strahlen hervorbricht.

Erster Satz. Um an einem allereinfachsten Beispiele klar zu machen, wie unerträglich sich bei nur einseitiger Veränderung des Zeitmaaßes der im Uebrigen gewöhnte Vortrag ausnimmt, wähle ich den Anfang der Cmoll-Symphonie:



Ueber die Fermate des zweiten Taktes gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu konzentriren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem achtlosen Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurirte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an, und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Aether, in das strahlende Auge der Sonne sehen.

Beethoven: 5. Symphonie Cmoll: IX, 121. 120. 121. — — VIII, 350. 351.

Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, in Folge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate so bedeutend, — folglich auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethoven's nöthig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei einer Nöthigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unserer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts ist unseren Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Uebungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dieß sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen
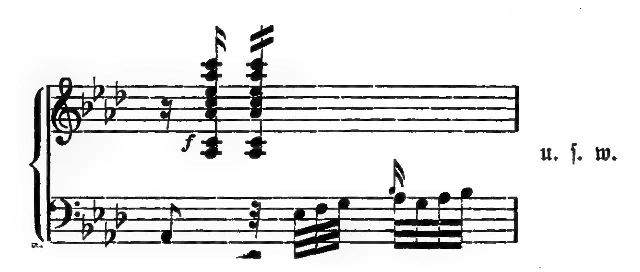


der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes Verständniß auf.

Zweiter Satz. Wir wissen es aus dem zweiten Satze der Cmoll-Symphonie, wie gefühlvoll und zartsinnig dort die Ueberleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt sind. — —

Es ist unverkennbar, daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters soweit verblaßte, als ihm dessen dynamische

Beethoven: 5. Symphonie Cmoll: VIII, 351. 335. — 362. — IX, 281.

Beziehungen nicht mit Deutlichkeit bewußt blieben: so muthet er den zarten Holzblasinstrumenten eine mit der des starkbesetzten Quintettes der Saiten-instrumente gleiche dynamische Wirkung zu. Zwar glückt es ihm zuweilen, durch Betheiligung der Blechinstrumente den Holzblasinstrumenten die ent-sprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten so kläg-lich beschränkt, daß gerade aus seiner Verwendung dieser Instrumente zur Verstärkung der Holzbläser diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben als unzubeseitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervor-tretens der Melodie empfinden. Als Beispiel hierfür verweise ich auf den Forte-Satz im Andante der Cmoll-Symphonie:



Hier setzen die Trompeten und Pauken, welche zwei Takte lang Alles mit ihrer Pracht erfüllen, plötzlich fast volle zwei Takte aus, treten dann wieder für einen Takt hinzu, um darauf abermals über einen Takt zu schweigen. Bei dem Charakter dieser Instrumente ist es unabweisbar, daß die Aufmerk-samkeit des Zuhörers unwillkürlich auf diesen, aus rein musikalischen Gründen unerklärbaren, Vorgang in der Farbengebung gelenkt, und damit von der Hauptsache, dem melodischen Gange der Bässe, abgeleitet wird. Ich glaubte bisher nur dadurch Abhilfe schaffen zu können, daß ich jene lückenhaft mit-wirkenden Instrumente wenigstens ihrer Pracht beraubte, indem ich ihnen nicht stark zu spielen anempfahl, was an für sich wiederum dem deutlicheren Hervortreten des melodischen Ganges der Bässe zum Vortheile gerieth.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner Cmoll-Sym-phonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebenso gut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast nothwendiger als der moralisch unmotivirte Triumph dünken, der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkür-liches Gnadengeschenk — uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven

Beethoven: 5. Symphonie Cmoll: IX, 281. 282. 283. — 283. — — III, 112 — 112.

selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war.

Beethoven's 6. Symphonie F dur (Pastorale).

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied es Beethoven, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief in dem Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Theile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Die äußere Welt war Beethoven ganz erloschen, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Doch nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm, und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Aether, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese“ — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie“ lauschte?

Und für diese Welt wird immerfort gemalt und musizirt. In den Gallerien wird Raphael fort und fort bewundert und erklärt. In Konzert-Sälen wird aber auch Beethoven gehört; und fragen wir uns nun, was unserem Publikum wohl eine Pastoral-Symphonie sagen möge, so bringt uns diese Frage, tief und ernstlich erwogen, auf Gedanken, wie sie dem Verfasser des Aufsatzes über „Religion und Kunst“ sich immer unabweisbarer aufdrängten.

Beethoven: 6. Symphonie F dur (Pastorale): III, 112. 113. — — IX, 112. 113. — — X, 303.

Beethoven's 7. Symphonie Adur.

Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche Adur-Symphonie erschuf. Alles Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Uebermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unseren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst, bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Zweiter Satz. Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema einen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sicheren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Epheu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethoven's von unseren ewig „nebenthematisirenden" modernen Instrumentalkomponisten ausgebeutet worden!

In der Verwendung der Blechinstrumente zur Verstärkung der Holzbläser war Beethoven durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten so kläglich beschränkt, daß gerade aus dieser seiner Verwendung derselben diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt als Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden. Im Betreff der höchst störenden Mitwirkung der Trompeten im ersten Forte des zweiten Satzes der Adur-Symphonie entschloß ich mich mit der Zeit zu einer energischeren Abhilfe. Ich ließ hier die beiden Trompeten, die nun doch einmal nach dem von Beethoven sehr richtig gefühlten Bedürfnisse mitspielen sollten, leider aber durch ihre damalige einfache Beschaffenheit dieß in der nöthigen Weise zu thun verhindert waren, das ganze Thema im Einklange mit den Klarinetten blasen. Die Wirkung hiervon war so vortrefflich, daß keiner der Zuhörer einen Verlust, sondern nur einen Gewinn empfand, welcher andererseits als Neuerung oder Veränderung Niemandem auffiel.

Beethoven: 7. Symphonie Adur: III. 113, 114. — — 113. 114. — IX, 282. 283. 284.

Letzter Satz. Der eigentlich exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dieß ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finale's der Mozart'schen Esdur- und der Beethoven'schen Adur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden.

Mit einem ungarischen Bauerntanze spielt Beethoven im Schlußsatze seiner Adur-Symphonie der ganzen Natur auf, so daß, wer diese darnach tanzen sehen könnte, im ungeheueren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor seinen Augen entstehen zu sehen glauben müßte.

Sollte es uns aus manchen hierüber angestellten Untersuchungen nicht bereits deutlich geworden sein, daß die Musik zwar mit dem gemeinen Ernste des Daseins gar nichts zu thun hat, daß ihr Charakter hingegen erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit ist, ja — daß sie uns lächelt, nie aber uns zu lachen macht? Gewiß dürfen wir die Adur-Symphonie Beethoven's als das Heiterste bezeichnen, was je eine Kunst hervorgebracht hat: können wir uns aber den Genius dieses Werkes anders als in begeisterter Entzückung vor uns aufschwebend vorstellen? Hier wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nur nach unseren idealsten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: laßt uns bis in das Jauchzen, in den Wahnsinn der Wonne gerathen, aber stets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Extase, himmelhoch dem Boden enthoben, auf welchem der Witz sich seine dürftigen Bilder zusammensucht. Denn hier sind wir eben in keiner Maskerade, dem einzigen Amüsement unserer ledernen Fortschrittswelt; hier treffen wir auf keinen als Don Juan verkleideten Ministerialrath oder dergleichen, dessen Erkennung und Entlarvung uns viel Spaß machen kann: sondern hier erscheinen dieselben wahrhaftigen Gestalten, die dem blinden Homer sich in bewegungsvollem Heldenreigen darstellten, in demselben Reigen, den nun der taube Beethoven uns ertönen läßt, um das entzückte Geistesauge sie noch einmal ersehen zu lassen.

Beethoven's 8. Symphonie Fdur.

Die fast durchgängig dem Geiste der erhabensten Heiterkeit entsprungenen Konzeptionen des Meisters gehören vorzüglich der Periode jener seligen Vereinsamung an, welche nach dem Eintritte seiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben schien. Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in Adur und Fdur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Hier ist einzig der ästhetische Begriff des Erhabenen anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus.

Beethoven: 7. Symphonie Adur: VIII, 355. — IX, 120. — — X, 195. — Beethoven: 8. Symphonie Fdur: IX, 121. 122. 113. 114.

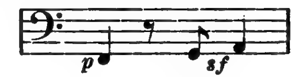
Erster Satz. Durch die grundsätzliche Umgehung eines Ueberschreitens des angenommenen Umfanges eines Instrumentes, in Bläsersätzen ganz besonders der Flöte, ist der Meister nicht selten entweder zu einer völlig entstellenden Abänderung des melodischen Ganges, oder zu einer störenden Einmischung dieses Instrumentes durch Hinzutreten mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, bestimmt worden. So entsinne ich mich nie den Anfang der achten Symphonie (in F) gehört zu haben, ohne im sechsten, siebenten und achten Takte durch das unthematische Hinzutreten der Hoboe und der Flöte über dem melodischen Gesang der Klarinette im Erfassen des Themas gestört worden zu sein; wogegen die vorangehende Mitwirkung der Flöten in den vier ersten Takten, trotzdem sie ebenfalls nicht genau thematisch ist, das Verständniß der Melodie nicht verhinderte, weil diese von den stark besetzten Violinen hier im Forte zur eindringlichen Deutlichkeit gebracht worden ist. Dieses Hinzutreten der Flöte mit, von der Melodie abliegenden Noten, ist ein störender, wie zufällig nur eingestreueter Schmuck, den wir in seiner schädlichen Wirkung verblassen machen möchten.

Dritter Satz. Wie gering der Sinn unserer modernen Musiker für das von mir gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaaßes und Vortrages ist, hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unseres heutigen Musikwesens. Ich greife des Beispieles wegen aus vielen anderen Fällen das allgemein so widerwärtig verwahrloste Zeitmaaß des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethoven's heraus, um an ihm eine Seite unseres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über deren erschreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden sollten.

Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Ueberleitungssatze vom Adagio zum Schluß-Allegro seiner Symphonien dahin gelangte, das Zeitmaaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien. Nun hatte aber Beethoven, wie dieß auch sonst bei ihm vorkommt, für seine Fdur-Symphonie einen wirklich ächten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht im Betreff des Zeitmaaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit Menuetto, sondern mit Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte „Scherzo" vorstellen, und da es nun mit beiden in dieser Auffassung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wundersame Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unseren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'schen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der Adur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen

Beethoven: 8. Symphonie Fdur: IX, 291. 292. — VIII, 345. 346. — 346. 347.

wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks“ besorgt sein muß. Ich entsinne mich eines wahren Aufathmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, wobei nun auch das humoristische Sforzando der Bässe und Fagotte



sofort eine verständliche Wirkung machte, die kurzen Crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Haupttheil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.

Natürlicher Weise mußte für das gemäßigtere Zeitmaaß auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden. Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unserer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein scheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen, weil sich eine eine gewisse Uebereinstimmung des Vortrages mit diesem gebildet hat, welche einerseits den Befangenen das wahre Uebel verdeckt, andererseits aber zunächst eine offenbare Verschlimmerung dadurch gewahren läßt, daß der im Uebrigen gewöhnte Vortrag bei nur einseitiger Veränderung des Zeitmaaßes sich meistens ganz unerträglich ausnimmt.

Beethoven: Neunte Symphonie Dmoll.

Beethoven ist der Held, der das weite uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte.

Aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes suchte der überselige unselige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem sicheren Ankerhafen. Von dem Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer,

Beethoven: 8. Symphonie Fdur: VIII, 347. 348. — 349. 350. — 9. Symphonie Dmoll: III, 103. — 111. 114.

aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet, in das Meer unendlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Gränzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach *ihr* nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das *Wort*. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; sondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — „*Freude!*“ Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. —

Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete *Kunstwerk der Zukunft*, das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

Wie Beethoven's religiös optimistischer Glaube Hand in Hand mit einer instinktiven Tendenz der Erweiterung der Sphäre seiner Kunst ging, davon haben wir ein Zeugniß von erhabenster Naivetät in seiner *neunten Symphonie mit Chören*. Derselbe Trieb, der Beethoven's Vernunfterkenntniß leitete, den „guten Menschen“ sich zu konstruiren, führte ihn zur Herstellung der *Melodie* dieses guten Menschen. Fast könnte man den Meister schon in dem ungemein einfachen Thema des letzten Satzes seiner Sinfonia eroica auf dieser Spur erkennen; deutlicher zeigt sie sich in dem jubelreichen Schlußsatze der Cmoll-Symphonie, in welcher schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit,

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll: III, 114. 115. — 115. — 115. 116. —— XI, 119. 121.

als anfänglicher Grundton, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Da wir mit Bestimmtheit annahmen, daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare, so ist, was der konzipirende Musiker hier ausspricht, nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln. Auch der bewußte Zweifel des Menschen Beethoven war in dieser Welt enthalten, und so spricht er unmittelbar, keinesweges als Objekt der Reflexion aus ihm, wenn er uns die Welt etwa so zum Ausdruck bringt, wie in seiner neunten Symphonie, deren erster Satz uns allerdings die Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte zeigt. Unverkennbar waltet aber gerade in diesem Werke der überlegt ordnende Wille seines Schöpfers; wir begegnen seinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Rasen der, nach jeder Beschwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angstrufe des aus furchtbarem Traume Erwachenden das wirklich gesprochene Wort zuruft, dessen idealer Sinn kein anderer ist, als: „der Mensch ist doch gut!“

Erster Satz.
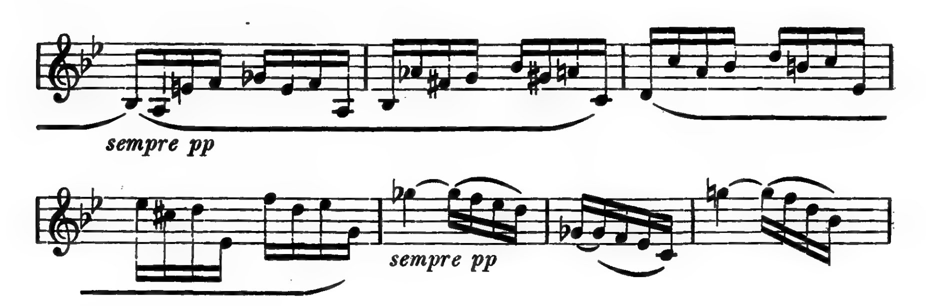
Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zu Grunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich Anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethe's Worte: „Entbehren sollst Du! Sollst entbehren!“ Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem mächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird, und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einige Male zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Goethe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf, ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu seh'n, der mir in seinem Lauf nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust mit tausend Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt, mich ängstlich auf das Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt, mich werden wilde Träume schrecken.“ U. s. w.

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll: IX, 121. 122. — Erster Satz: II, 76. 77.

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstere, freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf.
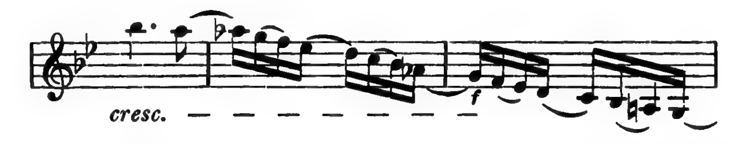
Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:
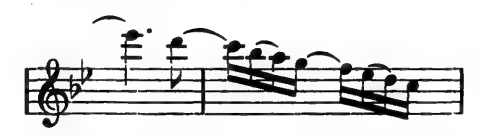


so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß vor dreißig Jahren von den Musikern des Pariser Konservatoir-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetze der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Accentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der so eigenthümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachtheilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser gemeinhin musicirenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vorschrift deutlich genug angezeigten Willen des Meisters vorgetragen, erhält, ist dem Grobfühligen schwer zur abweisenden Erkenntniß zu bringen: gewiß ist Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art diese beschaffen seien, das erfahren wir eben erst, wenn wir diese Stelle so ausgeführt hören, wie der Meister es sich dachte, und wie ich es bisher einzig von jenen Pariser Musikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entsinne ich mich, daß der Eindruck der dynamischen Monotonie (man verzeihe

mir diesen scheinbar unsinnigen Ausdruck für ein sehr schwer zu bezeichnendes Phänomen!) bei der ungemeinen, ja excentrisch mannigfaltigen Intervall-Bewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart gesungene längere Note Ges, welcher dann das G ebenso zart gesungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verständlich zu mir sprach.

Wenn wir gehörig erwägen, von welcher einzigen Wichtigkeit es bei jeder musikalischen Mittheilung ist, daß die Melodie, werde sie uns durch die Kunst des Tondichters auch oft nur in ihren kleinsten Bruchtheilen vorgeführt, unabläßig uns gefesselt halte, und daß die Korrektheit dieser melodischen Sprache in gar keiner Hinsicht der logischen Korrektheit des in der Wortsprache sich gebenden begrifflichen Gedankens nachstehen darf, ohne uns durch Undeutlichkeit ebenso zu verwirren, wie ein unverständlicher Sprachsatz dieß thut, so müssen wir erkennen, daß nichts der sorgfältigsten Mühe so werth ist, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mittheilung eines Genius, wie des Beethoven's, an uns. In diesem Bezug habe ich zunächst noch einer, der Intention nach richtigen, in der Ausführung jedoch eben diese Intention unklar machenden dynamischen Vortrags-Nüance zu erwähnen. Die ergreifende Stelle des ersten Satzes (S. 13 der Härtel'schen Ausgabe):



wird sogleich darauf in zweimaliger Verlängerung des melodischen Gedankens der ersten beiden Takte ausgeführt, wonach das Crescendo sich über sechs Takte vertheilt, von denen der Meister die zwei ersten Takte von einem Theile der Blasinstrumente durchaus nur im piano spielen, und erst vom dritten Takte an mit hinzutretenden neuen Bläsern im hier beginnenden Crescendo ausführen läßt, worauf jetzt der dritte Einsatz desselben melodischen Ganges von den dominirenden Streichinstrumenten aufgenommen, und mit entscheidend zunehmender Stärke dem mit dem siebenten Takte eintretenden Fortissimo zugeführt wird. Ich habe nun gefunden, daß das mit dem zweiten Einsatze der Bläser zugleich auch für die mit der Gegenbewegungs-Figur aufsteigenden Streichinstrumente vorgeschriebene Crescendo der geforderten entscheidenden Wirkung des più crescendo der Violinen



des dritten Einsatzes schädlich wird, da es die Aufmerksamkeit zu früh von

dem, in den Blasinstrumenten hiergegen zu schwach behaupteten, vorzüglichen melodischen Gedankens ablenkte, zugleich auch dem thematischen Auftritte der Violinen das charakteristische Merkmal dieses Ganges, eben das erst noch folgende crescendo erschwerte. Diesem, hier nur noch zart sich bemerklich machenden Uebelstande wäre allerdings durch dasjenige diskrete poco crescendo, welches leider unseren Orchesterspielern fast noch ganz unbekannt ist, dem più crescendo aber nothwendig vorauszugehen hat, vollständig abzuhelfen, weßhalb ich diese so wichtige dynamische Vortragsnüance, durch ausführliche Besprechung dieser Stelle, zur besonderen Uebung und Aneignung empfohlen haben wollte.
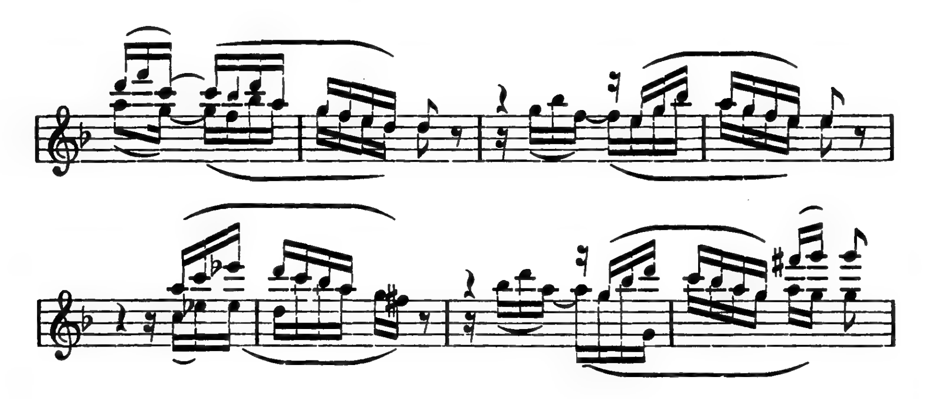
Selbst mit der sorgfältigsten Beachtung der hiermit gegebenen Vorschrift würde aber in den, im letzten Theile desselben ersten Satzes wieder vorkommenden Stellen, der übelen Folge der verfehlten Intention des Meisters nicht abzuhelfen sein, weil hier das dynamische Mißverhältniß der abwechselnden Instrumentalkomplexe die Abhilfe durch zarte Behandlung der vorgeschriebenen Nüancen bis zur Unmöglichkeit erschwert. Dieß gilt zunächst den zwei ersten Takten der ähnlichen Stelle auf S. 47 der Partitur, wo die erste Violine mit sämmtlichen Streichinstrumenten sofort bereits in einem crescendo zu spielen hat, welches die darauf mit dem entsprechenden Gange folgende Klarinette mit geeigneter Stärke und Steigerung fortzuführen außer Stande ist. Hier mußte ich mich zu einer vollständigen Aufgebung des crescendo für die beiden ersten Takte entschließen, um dieses erst für die zwei folgenden Takte den Blasinstrumenten, und zwar zur energischesten Ausführung, zu empfehlen, wobei es dießmal, da es zudem bereits mit dem folgenden fünften Takte zum wirklichen Forte führt, auch von den Streichinstrumenten rückhaltslos unterstützt werden konnte. Aus denselben Gründen des dynamischen Mißverhältnisses der Instrumentalkomplexe, müssen dann bei der, mit dem letzten Takte der S. 59 eintretenden, abermaligen Wiederkehr der ähnlichen Stelle die ersten zwei Takte durchaus piano, die beiden folgenden von den Bläsern mit starkem, von den Streichinstrumenten aber mit schwächerem crescendo, und von diesen dann erst die zwei letzten Takte vor dem Forte mit drängendem Anwachsen der Stärke gespielt werden.

Der nur in Holzbläser-Sätzen sich zeigende Uebelstand, daß der Meister durch die grundsätzliche Umgehung eines Ueberschreitens des angenommenen Umfanges eines Instrumentes, und in diesem Falle ganz besonders der Flöte, zu einer völlig entstellenden Abänderung des melodischen Ganges oder zu einer störenden Einmischung dieses Instrumentes mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, bestimmt worden ist, tritt in einer wichtigen Stelle des ersten Satzes der neunten Symphonie überaus bedenklich hervor. Dieß ist das acht Takte ausfüllende Espressivo der Holzblasinstrumente gegen das Ende des ersten Theiles des genannten Satzes, welches in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe mit dem 3. Takte der 19. Seite beginnt, und später mit dem gleichen Takte der 53. Seite in ähnlicher Weise wiederkehrt. Wer kann behaupten, diese Stelle je mit deutlichem Bewußtsein von ihrem melodischen Inhalte in unseren Orchesteraufführungen vernommen zu haben? Es dürfte nun zu

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll. Erster Satz: XI, 300. — 300. 301. — 291. 292. 293.

gewagt und dem Charakter der Beethoven'schen Instrumentation nicht richtig entsprechend erscheinen, wollte man hier die Flöte, welche, sobald sie eintritt, als äußerste Oberstimme das Melodie suchende Gehör unwillkürlich anzieht, und, da der melodische Gang sich in ihren Noten und deren Folge nicht rein ausdrückt, jenes nothwendig irre führt, — gänzlich auslassen, oder sie nur als unisone Verdoppelung der melodieführenden Hoboe zur Verstärkung herbeiziehen. Ich würde daher rathen, die Flötenstimme in ihren Hauptzügen bestehen, nur aber durchaus dem melodischen Gange sie treu bleiben zu lassen, und dem Bläser aufzugeben, in der Stärke des Tones, sowie in der Ausdrucksnüance, der Hoboe gegenüber um etwas zurückzuhalten, da wir vor allen Dingen diese als prädominirend verfolgen müssen.

Ungleich schwieriger wird es uns aber fallen, die ähnliche Stelle im zweiten Theile des Satzes, wo sie in veränderter Tonart und Tonlage wiederkehrt, zu gleicher Verständlichkeit ihres melodischen Gehaltes zu bringen. Hier bestimmt die, um der jetzt benöthigten höheren Tonlage willen vorzüglich benutzte Flöte, wegen ihres andererseits nach der Höhe wiederum beschränkten Umfanges, zu Abänderungen des melodischen Ganges, welche seine Deutlichkeit geradesweges verdunkeln. Halten wir die Flötenstimme der Partitur zu dem, aus der Kombination der Hoboe und Klarinette mit der Flöte sehr wohl erkenntlichen, melodischen Gange, wie er auch der früheren Gestaltung am Schlusse des ersten Theiles entspricht, so müssen wir uns entschließen, eine bedenkliche, weil vom richtigen Erfassen der Melodie durchaus ablenkende Entstellung des musikalischen Gedankens anzuerkennen. Jedem, der in unseren Orchesteraufführungen der Symphonie hier acht Takte lang eine melodische Lücke, weil vollständige Unklarheit empfindet, muß die Stelle als melodisches Ungeheuer dünken. Nachdem ich unter dem gleichen Eindrucke selbst wiederholt auf das Peinlichste gelitten, würde ich mich jetzt, vorkommenden Falles, entschließen, diese acht Takte von Flöte und Hoboe folgendermaaßen spielen zu lassen:



Außer der Beachtung der gleichen Nüancen des Espressivo, wie sie für diese Gänge bereits als erforderlich festgestellt wurden, wäre dieses Mal, um dem in jedem zweiten Takte veränderten Melos gerecht zu werden, bereits das

Beethoven: 3. Symphonie Dmoll. Erster Satz: IX, 293. 291. 293. — 295. 296. 297. 298.

drängendere <, ein besonders hervorzuhebendes molto crescendo aber dem letzten der acht Takte zu geben, durch welches auch der verzweifelte Sprung der Flöte vom G auf das hohe Fis, welchen ich hier der ächten Intention des Meisters für entsprechend halte, den entscheidenden Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht gesetzt werden würde.

Zweiter Satz.

Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieser flöhen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Goethe spricht diesen Drang, auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend, durch die Worte aus:

> Von Freude sei nicht mehr die Rede,
> Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß!
> Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen!
> In undurchdrungenen Zauberhüllen sei jedes Wunder gleich bereit!
> Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit!
> Da mag denn Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß
> Mit einander wechseln, wie es kann,
> Nur rastlos bethätigt sich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritte des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivetät, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht, an Goethe's Bezeichnung solch' bescheidener Vergnüglichkeit zu denken: „Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest; mit wenig Witz und viel Behagen dreht jeder sich im engen Zirkeltanz." Solch' eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unseres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt; unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! so nicht antreffen sollen; denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir dießmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Hast von uns stoßen.

Zu einer gründlichen Abhilfe eines Uebelstandes in der Instrumentation des zweiten Satzes der neunten Symphonie, des großen Scherzo's derselben, konnte ich mich bisher noch nicht entschließen, weil ich ihm immer noch durch rein dynamische Hilfsmittel beizukommen verhoffte. Dieß gilt der einmal in C, das zweite Mal in D gegebenen Stelle, welche wir als das zweite

Beethoven: 2. Symphonie Dmoll. Erster Satz: IX, 297. 298. — Zweiter Satz: II, 77. — 78. — — IX, 284.

Thema dieses Satzes zu betrachten haben. Hier ist es den schwachen Holzbläsern, also 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotten, aufgegeben, gegen die Wucht des in vervierfachter Oktave fortgesetzt im Fortissimo sie begleitenden Streichinstrument-Quintettes, ein wie in kühnem Uebermuthe sich behauptendes Thema eindringlich aufrecht zu erhalten. Die Unterstützung, welche ihnen hierbei von den Blechinstrumenten zu Theil wird, fällt in der zuvor bezeichneten Art so aus, daß sie die Deutlichkeit des Themas durch lückenhaft eingeführte Naturtöne weit eher stört als fördert. Ich rufe einen Musiker auf, mit gutem Gewissen zu behaupten, daß er diese Melodie jemals in Orchesteraufführungen deutlich gehört habe, ja, ob er sie nur kennen würde, wenn er sie nicht aus der Lektüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszuges sich entnommen hätte?

In unseren üblichen Orchesteraufführungen scheint man noch nicht einmal zu dem nächstliegenden Auskunftsmittel, das *ff* der Streichinstrumente beträchtlich zu dämpfen, gegriffen zu haben, denn so oft ich noch für diese Symphonie mit Musikern zusammenkam, fuhr hier Alles stets mit der wüthendsten Stärke hinein. Auf dieses Auskunftsmittel war ich selbst jedoch von jeher verfallen, und ich glaubte mir hiervon genügenden Erfolg versprechen zu dürfen, sobald ich auf die Wirkung der Anstrengung verdoppelter Holzbläser rechnen konnte. Die Erfahrung bestätigte aber meine Annahme nie, oder nur höchst ungenügend, weil immer den Holzblasinstrumenten eine schneidige Energie des Tones zugemuthet blieb, die ihrem Charakter, wenigstens im Sinne der hier angetroffenen Zusammenstellung, stets zuwider bleiben wird. Ich wüßte, sobald ich jetzt diese Symphonie wieder einmal aufzuführen hätte, gegen das unleugbare Uebel des in Undeutlichkeit, wenn nicht in Unhörbarkeit Verschwindens dieses ungemein energischen Tanzmotives, kein anderes Abhilfsmittel zu versuchen, als die Zutheilung einer ganz bestimmten thematischen Mitwirkung wenigstens an die vier Hörner.*) Es wäre zu versuchen, ob die hiermit angedeutete Verstärkung der Noten des Themas genügte, um das Quintett der Streichinstrumente in dem vom Meister vorgezeichneten *ff* die begleitende Figur ausführen zu lassen, worauf es andererseits vorzüglich ankommt; denn der Gedanke Beethoven's ist hier ganz unverkennbar derselbe übermüthig ausgelassene, welcher bei der Rückkehr des Hauptthemas des Satzes in Dmoll zu dem unvergleichlich wilden Exzesse führt, wie er je nur durch die originellsten Erfindungen dieses Einzigen, Wunderbaren zum Ausdruck kommen konnte. Bereits dünkte es mich daher eine sehr übele Abhilfe, vermöge welcher das Hervortreten der Blasinstrumente durch ein Zurückhalten der Streichinstrumente befördert werden sollte, weil sie den wilden Charakter der Stelle bis zum Verkennen aufheben mußte. — Mein letzter Rath geht demnach dahin, das Thema der Blasinstrumente so lange, und sei es durch die Trompeten, zu verstärken, bis es, selbst bei dem energischesten Fortissimo der Streichinstrumente, im rechten, durchdringenden Sinne deutlich hervortritt und herrscht. Bei der Wiederkehr der Stelle in D sind ja an und für sich die Trompeten zur Mit-

*) Siehe die nähere Anleitung dazu Ges. Schr. IX, 286.

wirkung herbeigezogen, leider aber wieder in der Art, daß sie nur das Thema der Bläser verdecken, so daß ich hier mich abermals genöthigt sah, den Trompeten, wie den Streichern, eine charakterlose Mäßigung anzuempfehlen. Bei der Entscheidung solcher Fragen handelt es sich nur darum, ob man bei der Anhörung eines ähnlichen Musikwerkes eine Zeitlang von den Intentionen des Tondichters nichts Deutliches wahrzunehmen, oder dagegen das zweckmäßigste Auskunftsmittel, ihnen gerecht zu werden, vorzieht. Das Auditorium unserer Konzertsäle und Operntheater ist hierin allerdings an eine gänzlich unempfundene Entsagung gewöhnt.*)

Dritter Satz.

Wie anders sprechen diese Töne zu unserem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängsteten Seele in weiche wehmüthige Empfindung auf! Es ist, als ob uns Erinnerung erwachte, Erinnerung an ein früh genossenes reinstes Glück: „Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß auf mich herab, in ernster Sabbathstille, da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle, und ein Gebet war brünstiger Genuß.“ Mit dieser Erinnerung kommt uns auch wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, welchem wir nicht ungeeignet Goethe's Worte unterlegen könnten: „Ein unbegreiflich holdes Sehnen trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugeh'n, und unter tausend heißen Thränen fühlt' ich mir eine Welt entsteh'n.“ Es erscheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

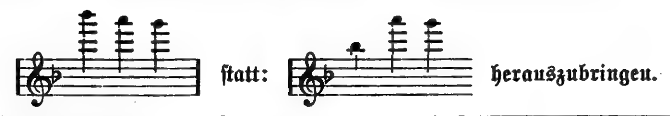
„Was sucht ihr, mächtig und gelind, ihr Himmelstöne, mich am Staube? Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.“ So scheint das noch zuckende

---

*) Ich hoffe, daß man in allen Orchestern bereits darin übereingekommen ist, im großen Fortissimo des zweiten Satzes der neunten Symphonie nicht, wie aus dem einzigen Grunde der ängstlichen Vermeidung des hohen B in den ersten Violinen die Stelle geschrieben ist:



in den beiden Violinen und der Bratsche zu spielen. Auch nehme ich an, daß die beiden Flötenbläser es jetzt zaglos über ihr Instrument vermögen,



Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süße Macht ist größer, als unser bereits erweichter Trotz. Wir werfen uns diesen holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme: „O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder, die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.“ Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben. Noch ist diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandlung des alten Schmerzen drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich wie im letzten erlöschenden Wetterleuchten das zertheilte Gewitter verzieht.

Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch für das Zeitmaaß aufzufassen. Dem Tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken. Diesem stellt sich hier zunächst das mit dem Adagio abwechselnde Andante $^3/_4$ gegenüber, wie um jenem recht auffällig seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber unsere Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwischen, daß nur der rhythmische Wechsel des Vierviertel- und Dreiviertel-Taktes übrig bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichsten im vorliegenden Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurirten Zwölfachteltakt auch das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die schärfere Rhythmisirung der nun zu eigener Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei stets in ihrer charakteristischen Breite forterhaltener Kantilene. Hier erkennen wir das gleichsam fixirte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's, und wie dort eine uneingeschränkte Freiheit für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das zwischen zartesten Gesetzen schwankende Maaß der Bewegung angab, wird hier durch die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begleitung das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaaß des Allegro wird.

Vierter Satz.

Den Uebergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Goethe's Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen.
Welch' holder Wahn, — doch ach! ein Wähnen nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll. Dritter Satz: II, 79. 80. — — VIII, 354. 353. 354. —. Vierter Satz: IX, 80. —

Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel sowie Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt. —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?"

Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethoven's Musik einen entschieden sprechenden Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdruck kundgiebt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dieß wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares, freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivetät des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß.

„Freude, schöner Götterfunken, — Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken, — Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder, — was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder, — wo dein sanfter Flügel weilt." u. s. w.

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht: „Froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen." Dieß führt wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll. Vierter Satz: IX, 80. 81. — 81. — 82.

Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Goethe's anzuführen: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß.“ —

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht. Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabensten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen! — Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt — muß ein lieber Vater wohnen!
Ihr stürzt nieder, Millionen? — Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt! — Ueber Sternen muß er wohnen!“

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Ueberzeugung rufen wir uns gegenseitig zu: „Seid umschlungen, Millionen!“ und: „Freude, schöner Götterfunken!“ Denn im Bunde mit, von Gott geweihter, allgemeiner Menschenliebe dürfen wir die reinste Freude genießen. Nicht mehr bloß in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ beantworten mit: „Such' ihn über'm Sternenzelt! Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen!“ Im traulichsten Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genusse hin: ach, uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus.

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — so schließen wir die Welt an unsere Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten, zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab, um glücklich darauf zu sein.

Zu der radikalen Abhilfe eines Uebelstandes in der Instrumentation dieser neunten Symphonie entschloß ich mich bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung derselben.*) Dieser betrifft die Schreckensfanfare der Blasinstrumente am Beginne des letzten Satzes: der chaotische Ausbruch einer wilden Verzweiflung ergießt sich hier in ein Schreien und Toben, das Jedem sofort verständlich wird, der sich diese Stelle nach dem Gange der Holzblasinstrumente im schnellsten Zeitmaaße vorführt, wobei ihm sogleich als charakteristisch auffällt, daß dieser ungestümen Folge von Tönen eine rhythmische Taktart kaum

*) 22. Mai 1872.

zu entnehmen ist. Soll dieser Stelle der Dreivierteltakt deutlich aufgedrückt werden, und geschieht dieß in dem, von der Angst des Dirigenten gewöhnlich eingegebenen, behutsamen Tempo, welches man, zur Vermeidung des Umwerfens desselben, für den Vortrag des darauf folgenden Rezitatives der Bässe räthlich hält, so muß sie nothwendig eine fast lächerliche Wirkung machen. Ich fand nun aber, daß selbst das kühnste Tempo diese Stelle, außerdem daß es den melodischen Gang des Unisono der Blasinstrumente immer noch im Unklaren ließ, auch von der Fessel des rhythmischen Taktes, welche hier gänzlich abgestreift erscheinen soll, nicht befreite. Das Uebel lag wiederum in der lückenhaften Mitwirkung der Trompeten, welcher selbst andererseits nach der Intention des Meisters durchaus nicht zu entrathen war: diese schmetternden Instrumente, gegen welche die Holzbläser sich nur wie andeutend verhalten können, unterbrechen ihre Mitwirkung an dem melodischen Gange derselben in der Weise, daß man nur den hieraus entstehenden Rhythmus vernimmt, welchen prägnant zu machen jedenfalls gänzlich außer der Absicht des Meisters lag, wie dieß die letzte Wiederkehr der Stelle, unter Mitwirkung der Streichinstrumente, offenbar zeigt. Somit war es hier wiederum nur die beschränkte Beschaffenheit der Natur-Trompete, welche Beethoven davon abhielt, seine Intention entsprechend auszuführen. Ich griff dießmal, in einer dem Charakter dieser furchtbaren Stelle sehr gut entsprechenden Stelle sehr gut entsprechenden Verzweiflung, dazu, die Trompeten den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen zu lassen. — Bei der späteren Wiederkehr der Stelle spielten die Trompeter wieder wie das erste Mal.

Nun war Licht gewonnen: die furchtbare Fanfare stürmte in ihrer rhythmischen Chaotik über uns herein, und wir begriffen, warum es endlich zum „Worte" kommen mußte.

Viel Kopfzerbrechens gab von je das Fugato im $^6/_8$-Takt nach dem Chorverse: „Froh wie seine Sonnen fliegen", in dem alla Marcia bezeichneten Satze des Finales. Indem ich mich auf die vorangehenden ermuthigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, faßte ich dieses Fugato wirklich als ein ernst freudiges Kampfspiel auf, und ließ es anhaltend in äußerst feurigem Tempo und mit angespanntester Kraft spielen. Ich hatte am Tage nach der ersten Aufführung*) die Genugthuung, den Musikdirektor Anacker aus Freiberg bei mir zu empfangen, welcher kam, um mir reuig zu melden, daß er bisher einer meiner Antagonisten gewesen sei, seit dieser Aufführung aber zu meinen unbedingten Freunden sich zähle: was ihn — wie er sagte — gänzlich überwältigt habe, sei eben diese Auffassung und Wiedergebung jenes Fugato gewesen. In ähnlicher Weise verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Bestimmtheit des Ausdruckes zu versichern: nichts anscheinend schwer Verständliches durfte so zum Vortrag kommen, daß es nicht in bestimmender Weise das Gefühl erfaßte.

Vom Beginne meines Unternehmens (der Dresdener Aufführung v. J. 1846) hatte ich sogleich erkannt, daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieser Symphonie darauf beruhe, daß die Ueberwindung der außer-

*) Palmsonntag-Konzert vom 5. April 1846.

ordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müsse. Ich erkannte, daß hier Anforderungen gestellt waren, welche nur durch eine große und enthusiasmirte Masse von Sängern erfüllt werden konnten. Die zu zahlreichen Uebungen oft vereinigten dreihundert Sänger suchte ich daher auf die mir besonders eigenthümliche Weise in wahre Extase zu versetzen; es gelang mir z. B. den Bassisten zu beweisen, daß die berühmte Stelle: „Seid umschlungen, Millionen", und namentlich das: „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen" auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne. Ich ging hierfür mit solcher Extase voran, daß ich wirklich Alles in einen durchaus ungewohnten Zustand versetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem warmen Tonmeere mich ertränkt fühlte.

Erst nach langer Erfahrung habe ich in einer äußerst schwierigen Stelle des Solo-Quartettes der Sänger den Uebelstand aufgefunden, der sie, die an und für sich so wundervoll entworfen ist, bei jeder Ausführung einer wahrhaft erfreulichen Wirkung beraubt. Es ist dieß die letzte Sologesangs-Stelle am Schlusse der Symphonie, das berühmte Hdur: „wo dein sanfter Flügel weilt". Daß diese gewöhnlich, ja immer verunglückt, hat seinen Grund nicht in der Schwierigkeit des hoch aufsteigenden Ganges des Sopranes am Schlusse, sowie etwa in der nicht unleichten Intonation des ♮D im vorletzten Takte der Altstimme: dagegen liegt die nur durch radikale Abhilfe zu beseitigende Verhinderung einer reinen und schönen Wirkung dieses Satzes in der Tenorstimme. Betrachten wir die Stelle näher, so löst sich vom Eintritte des Quartsextaccordes, mit der Vorzeichnung Hdur (S. 264 der Partitur) der fesselnde melodische Gehalt derselben in einen figurirten Gang des Sopranes auf, welchen, nach der Tiefe zu abwechselnd, Alt, Tenor und endlich Baß mit freier Imitation fortseen. Nun sekundirt aber bereits im zweiten Eintritte der Tenor dem figurirten Gange des Altes vollständig in Sexten und Terzen, wodurch sein darauf im dritten Takte mit der Fortsetzung der Melodie erfolgender Eintritt nicht nur seine Bedeutung, sondern auch seine Wirkung auf das von ihm zuvor bereits zur Aufmerksamkeit auf ihn gelenkte Gehör verliert, welches jetzt des Anreizes verlustig geht, den hier die im Tenor wiedererscheinende melismische Figur des Sopranes gewähren soll. Nicht nur aber, daß die melodische Intention des Meisters hierdurch undeutlich wird, sondern daß der Tenorist die zwei figurirten Takte hinter einander nicht mit der Sicherheit bewältigen kann, wie ihm dieß mit der Figur des zweiten Taktes allein durchaus unschwer gelingen würde, schadet der Wirkung dieser herrlichen Stelle. Ich habe mich daher, nach reiflicher Ueberlegung, entschlossen, dem Tenor künftighin die seinem Haupteintritte vorangehende, in der Sekundirung der Altstimme bestehende Figuration zu ersparen, indem ich ihm nur die wesentlichen harmonischen Noten derselben zutheile.*) Ich bin überzeugt, daß jeder Tenorist, der sich bisher mit dieser Stelle erfolglos abquälte,

*) Siehe die Ausführung Ges. Schr. IX, 303.

mir sehr dankbar sein, und nun desto schöner den ihm wirklich gehörenden melodischen Gesang vortragen wird.

Von je hat es nicht nur der Kritik, sondern auch dem unbefangenen Gefühle Anstoß gegeben, den Meister im letzten Satze seiner neunten Symphonie plötzlich aus der Musik gewissermaaßen herausfallen, gleichsam aus dem von ihm selbst gezogenen Zauberkreise heraustreten zu sehen, um somit an ein von der musikalischen Konzeption völlig verschiedenes Vorstellungsvermögen zu appelliren. In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Aeußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungs-Sprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte göttlich süße, unschuldsreine Menschenmelodie entgegenblühte.

Beethoven's „Freude“-Melodie ist nicht aus dem Gedichte Schiller's entstanden, sondern vielmehr, außerhalb des Wortverses erfunden, diesem nur übergebreitet. Sie zeigt sich als gänzlich in dem Tonfamilienverhältnisse beschränkt, in welchem sich das alte Nationalvolkslied bewegt. Die Rückkehr Beethoven's zu dieser „patriarchalischen“ Melodie war, wie diese Melodie selbst, eine künstliche: er stimmt sein melodisches Erfindungsvermögen absichtlich nur für einen Augenblick so weit herab, um auf der natürlichen Grundlage der Musik anzukommen, auf der er dem Dichter seine Hand hinzustrecken, aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte. Als er mit dieser einfachen, beschränkten Melodie die Hand des Dichters in der seinigen fühlt, schreitet er nun auf dem Gedichte selbst, und aus diesem Gedichte, seinem Geiste und seiner Form nach gestaltend, zu immer kühnerem und mannigfaltigerem Tonbau vorwärts, um uns endlich Wunder, wie das „Seid umschlungen, Millionen!“, „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ und endlich das sicher verständliche Zusammenertönen des „Seid umschlungen“ mit dem „Freude, schöner Götterfunken!“ — aus dem Vermögen der dichtenden Tonsprache entstehen zu lassen. — Nie hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht, als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchen-Choral Seb. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe.

Wir verfolgten an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigten,

---

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll. Vierter Satz: IX, 303. — — „Freude“-Melodie: IX, 122. 123. — IV, 187. 188. IX, 123. 124. — — IX, 146.

daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe.

Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unser Meister seinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtseins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der Herrschaft der „Mode“ befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng getheilt“

giebt. Wie wir dieß bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet; so läßt er auch jenen Vers „was die Mode streng getheilt“ bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem dramatischen Affekte auf, und als er sie in einem fast wüthend drohenden Unisono wiederholen läßt, ist ihm das Wort „streng“ für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maaßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung von Seiten des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen:

„Was der Mode Schwert getheilt!“

Dieses „Schwert“ schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech getheilt!“ —*)

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen! —

*) In der übrigens so verdankenswerthen Härtel'schen Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke ist von einem Mitgliede des an einem anderen Orte von mir charakterisirten musikalischen „Mäßigkeitsvereins“, welches die „Kritik“ dieser Ausgabe besorgte, auf S. 260 u. f. der Partitur der neunten Symphonie dieser so sprechende Zug vertilgt, und für das „frech“ der Schott'schen Originalausgabe das wohlanständige, sittig-mäßige „streng“ eigenmächtig hingestellt worden. Ein Zufall entdeckte mir soeben diese Fälschung, die, wenn wir über ihre Motive nachdenken, wohl geeignet ist, uns mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unseres großen Beethoven zu erfüllen, wenn wir sie für alle Zeiten einer in diesem Sinne progressiv sich ausbildenden Kritik verfallen sehen müßten. —

Daß Beethoven im Verlaufe seiner neunten Symphonie einfach zur förmlichen Chor-Cantate mit Orchester zurückkehrt, hat uns in der Beurtheilung jenes merkwürdigen Ueberspringes aus der Instrumental- in die Vokalmusik nicht zu beirren; die Bedeutung dieses choralen Theiles der Symphonie haben wir zuvor ermessen, und diese als dem eigensten Felde der Musik angehörig erkannt: in ihm liegt, außer jener eingänglich behandelten Veredelung der Melodie, nichts formell Unerhörtes für uns vor; es ist eine Cantate mit Textworten, zu denen die Musik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Gesangstexte. Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethe's und Schiller's, die Musik bestimmen können; dieß vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich von unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.

Nicht also das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius' fest zu halten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unsrem großen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleich zur antiken Welt, noch fehlt.

Beethoven's Sonaten.

Wenn wir heute die Summe der deutschen Musik bezeichnen wollen, stellen wir unmittelbar neben die Beethoven'sche Symphonie die Beethoven'sche Sonate. Man kann sagen, Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Kompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte, oder auch, durch welches er, aus diesem Reiche auftauchend, sich uns verständlich machte.

Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet: sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte Beethoven die Wahrheit der innersten Tonweltschau zu verkündigen. Nie änderte er grundsätzlich eine dieser vorgefundenen Formen; in seinen letzten Sonaten ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen: nun aber vergleiche man diese Werke mit jenen, und staune über die völlig neue Welt, welche uns hier in der fast gleichen Form entgegentritt! Hiergegen sah sich Beethoven jetzt, wo

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll. Schluß: IX, 134. 135. — 135. — Sonaten: VIII, 189. IX, 101. — 101. 103. 105. 279.

der Reichthum seiner Konzeptionen ein bei weitem mannigfaltigeres Material und eine viel zartere Gliederung desselben verlangte, genöthigt, auf diejenige Virtuosität des Vortrages zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte, und bei welcher die größeste technische Fertigkeit nur dafür in Anspruch genommen war, daß der Spieler, von jeder mechanischen Fessel frei, die wechselvollsten Kombinationen der Ausdrucks-Nüancen zu der drastischen Deutlichkeit bringe, ohne welche jene oft selbst die Melodie als unverständliches Chaos erscheinen lassen durften.

Hierin verhält es sich aber im Betreff der Leistungen unserer Klavierspieler ebenso, wie mit den Leistungen der Orchester: der richtige Vortrag der Beethoven'schen Sonate ist noch nie bis zum klassischen Style hierfür ausgebildet und festgestellt. In Werth und Wesen unsrer gewöhnlichen Konzertaufführungen und Virtuosenvorträge der Beethoven'schen Werke ist mir mit der Zeit eine so traurige Einsicht aufgegangen, daß ich durch ihre Kundgebung Niemand kränken will. Dagegen frage ich alle Die, welche in vertrautem Kreise z. B. das 106. oder 111. Werk Beethoven's, die zwei großen Sonaten in B und C, von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfuhren? Lange Zeit blieb es mein sehnlicher Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große Bdur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Enthaltsamkeits-Maxime („nur keinen Effekt!") geschulten. Ich rufe den ersten Besten aus jenem pietistischen Musik-Mäßigkeitsvereine auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethoven'sche Bdur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hätte? Mir wenigstens ist es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche diesem wundervollen Erlebnisse beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständniß zu bekräftigen sich gedrungen fühlte.

Für die Ausbildung des richtigen und schönen Geschmackes im Vortrage kann nicht glücklicher nnd lehrreicher verfahren werden, als wenn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ausgehen, um die Fähigkeit eines richtigen Urtheils für den Vortrag der Symphonie zu entwickeln.

Beethoven's Quartette.

Im trauten Stübchen theilte Beethoven athemlos lauschenden wenigen Freunden alles das Unsägliche mit, was er hier nur verstanden wissen durfte, nicht aber dort in der weiten Saalhalle, wo er in großen plastischen Zügen zum Volke, zur ganzen Menschheit sprechen zu müssen glaubte.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unseres Heiligen vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben. Ich wähle, um solch einen ächt Beethoven'schen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cismoll-Quartett: was bei der Anhörung des-

Beethoven: Sonaten: IX, 279. — VIII, 190. V, 241. VIII, 388. (390.) 389. — 189. 190. — Quartette X, 238. 239. — IX, 117.

selben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genöthigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir diese Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen.

Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!“ Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkenntliche tröstliche Erscheinung (Allegro 6/8), in welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante 2/4) an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligsten Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto 2/2): da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist, als lausche er dem eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio 3/4) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt; er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über Allem der ungeheure Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht. —

In jener weihevollen „Kammer“ war es bald still geworden; denn die sogenannten „letzten“ Quartette und Sonaten des Meisters mußte man so hören, wie man sie spielte, nämlich schlecht und am Besten — gar nicht, bis denn hierfür von gewissen verpönten Exzedenten Rath geschafft wurde und man erfuhr, was jene Kammer-Musik eigentlich sage. Die letzten Klavierkompositionen des Meisters sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden. Giebt uns dieß genügenden Aufschluß über die eigenthümlich schwierige Bewandtniß, welche es im Betreff

Beethoven: Quartette: IX, 118. 119. — — X, 239. IX, 280.

der späteren Beethoven'schen Werke hat, so ist ganz das Gleiche namentlich auch auf des Meisters letzte Quartette und deren Vortrag anzuwenden.

Jetzt, wo der Reichthum seiner Konzeptionen ein bei weitem mannigfaltigeres Material und eine viel zartere Gliederung desselben verlangte, sah Beethoven sich nämlich genöthigt, die jähesten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrages von einen und denselben Instrumentisten in der Weise ausführen zu lassen, wie sie der große Virtuos als besondere Kunst sich aneignet. Daher z. B. die Beethoven so eigenthümlich gewordene Forderung eines Crescendo, welches auf dem äußersten Punkte sich nicht in das Forte entlädt, sondern plötzlich in das Piano umschlägt: diese eine, so häufig vorkommende Nüance ist unseren Orchesterspielern meistens noch so fremd, daß vorsichtige Dirigenten, welche sich wenigstens des rechtzeitigen Eintrittes des Piano versichern wollten, ihren Musikern eine kluge Umkehr des Crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten. Der wahre Sinn dieser so schwierigen Nüance liegt gewiß darin, daß hier dieselben Instrumente etwas ausführen sollen, was erst dann ganz deutlich wird, wenn es verschiedenen, mit einander abwechselnden Instrumenten übergeben ist. Hier hat der einzelne Spieler, in einem gewissen technischen Sinne, oft für eine Mehrzahl von Spielern einzutreten, so daß ein ganz vorzüglich aufgeführtes Quartett dieser späteren Periode den Zuhörer häufig zu der Täuschung verführen kann, als vernehme er dicht neben einander mehr Musiker, als wirklich spielen.

Erst in allerneuester Zeit scheint in Deutschland die Virtuosität unserer Quartettisten auf die richtige Vortragsweise für diese wunderbaren Tonwerke hingelenkt worden zu sein, wogegen ich mich entsinne, von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle, mit Lipinski an der Spitze, diese Quartette noch mit einer solchen Undeutlichkeit vorgetragen gehört zu haben, daß mein damaliger Kollege Reißiger sie für reinen Unsinn zu erklären sich berechtigt halten konnte. Das in den letzten Dezennien eingetretene häufigere Befassen mit den Werken der letzten Periode des Meisters, namentlich mit seinen letzten Quartetten, kann uns gleichwohl noch in keiner Weise als aus einem wachsenden Verständnisse derselben hervorgegangen erscheinen; hiervon überzeugt uns einerseits die eindruckslose Vortragsweise dieser Werke, wie andererseits der Mangel alles Einflusses derselben auf die Manier der neueren Komponisten. Da das Letztere zum großen Theile aus dem Ersteren erklärlich sein würde, so wäre hier wieder genügende Veranlassung, auf die großen Nachtheile des heutigen Musikwesens in Deutschland hinzuweisen. Gerade diese letzten, im tiefsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethoven's, werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutirt: diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleiße, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Dieß ist ein Triumph, den wir französischen Musikern

Beethoven: Quartette: IX, 280. — 279. 280. — 280. VIII, 208. 209.

nicht länger mehr gönnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständniß dieser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung und Bildung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Styles auch in der Komposition. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist eben durch jene, uns im Grunde noch unkenntlich gebliebenen letzten Werke des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt worden, welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich noch ferne halten mußte: ich will diese Richtung hier das zart und tief Leidenschaftliche nennen, durch dessen Ausdruck die Musik erst auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Mhlerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden ist. Hier gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der reichen Hinterlassenschaft unserer großen Meister wahrhaft erst zu bemächtigen, um darüber, welche Entwickelung der Musik vorbehalten ist, durch die volle Erkenntniß Dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit entwickelt hat, uns das rechte Licht zu verschaffen.

Ist es dann auf dem einzig richtigen Wege, der Aufsuchung und Hervorhebung der rein melodischen Essenz derselben, wahrhaft berufenen Musikern gelungen, die erforderliche Vortragsweise für die früher unverständlich dünkenden Werke Beethoven's aufzufinden, und, dürfen wir hoffen, daß sie diese Vortragsweise als giltige Norm hierfür anderweitig so festzustellen vermögen, wie dieß im Betreff der Klaviersonaten Beethoven's in wahrhaft bewunderswürdiger Weise bereits durch Bülow geschehen ist, so könnten wir leicht in der Nöthigung des großen Meisters, mit dem vorgefundenen technischen Materiale seiner Kunst, als welches wir das Klavier, das Quartett, endlich das Orchester anzusehen haben, über sein Bedürfniß hinaus sich zu behelfen, den schöpferischen Antrieb zu einer geistigen Ausbildung der mechanischen Technik selbst erkennen, welcher wir wiederum eine bisher ungekannte geistige Steigerung der Virtuosität der Ausübenden zu verdanken hätten, wie sie früher ihren Leistungen nicht inne wohnte.

Beethoven's Ouvertüren.

Von dem durch Gluck und Mozart geschaffenen Typus der Ouvertüre entfernte sich Beethoven schließlich in einem allerkühnsten Sinne. Beethoven's Ouvertüre zu „Fidelio" (in Edur) ist der Cherubini'schen zum „Wasserträger" unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren. Die Ouvertüren zu „Egmont" und „Coriolan" drücken die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher aus. Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Süjet liegt in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt. Daß aber von den so gezogenen und eingehaltenen Grenzen das ungestüme Genie Beethoven's in Wahrheit sich beengt fühlte, erkennt man deutlich an mehreren seiner anderen Ouvertüren, und vor Allem in der zu „Leonore".

Die strenge Regel des Tanzes, dem die Ouvertüre, wie jedes selbständige

Beethoven: Quartette: VIII, 209. 210. — IX, 280. 281. — Ouvertüren: I, 246. 254. 246. 247. — V, 245.

Instrumentaltonstück seine Form verdankt, erfordert nämlich, statt der Entwickelung, wie sie dem dramatischen Stoffe noth thut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen — den Grundzügen nach — als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schließlich als die Wiederholung dieses lebhafteren festgestellt hat. Hieraus wird ersichtlich, daß beim Konflikte einer dramatischen Idee mit dieser Form zunächst der Zwang entstehen muß, entweder die Entwickelung (die Idee) dem Wechsel (der Form), oder diesen jener aufzuopfern. Nun wußte aber Beethoven, welche unendlich reichere Darstellung seiner Musik möglich sei, er fühlte sich fähig, die Idee der Entwickelung auszuführen, und nirgends bestimmter erfahren wir dieß, als in der großen Ouvertüre zu „Leonore". Beethoven, der nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte gewann, scheint sich hier dafür entschädigt haben zu wollen, indem er sich mit der ganzen Wucht seines Genie's auf dieses seiner Willkür freigegebene Feld der Ouvertüre warf, um in eigenster Weise sich aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama zu schaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zuthaten des ängstlichen Theaterstückmachers losgelöst, aus seinem riesenhaft vergrößerten Kerne neu hervorwachsen ließ. Man kann dieser wunderbaren Ouvertüre keinen anderen Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.

Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouvertüre, wie nachtheilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständniß eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin Recht geben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Theiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar um so mehr, als in allen übrigen Theilen, und namentlich am Schlusse, die dramatische Entwickelung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dieß einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Uebelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouvertürenform, d. h. die nur motivirte ursprüngliche symphonische Tanzform umgestoßen, und hiervon der Ausgang zu einer neuen Form genommen worden wäre.

Beethoven's Coriolan-Ouvertüre.

Die tragische Idee liegt in diesem gewaltigen Werk gänzlich im persönlichen Schicksale des Helden. Ein unversöhnlicher Stolz, eine alles überragende, überkräftige und übermüthige Natur kann unsere Theilnahme, unser Mitleiden nur durch ihren Zusammenbruch erregen: diesen uns mit Bangen vorausfühlen, endlich mit Schrecken eintreten sehen zu lassen, war das unvergängliche Werk des Meisters. Mit dieser Ouvertüre, wie nicht minder mit der zu „Leonore", steht Beethoven einzig und durchaus unnachahmbar da.

Beethoven: Ouverturen: V, 245. 246. I 247. — V, 246. — Coriolan-Ouverture: I, 256.
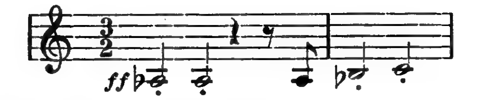
Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Scene heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen weitausgedehnten Stoffes, wie in seinen Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mittheilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dieß ist die Scene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren der Vaterstadt. Können wir, ohne im mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdruckes nach als Darstellungen von Scenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Scenen im wirklichen Tanze selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche Scene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehör wahrnehmbare Sprache kundgiebt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

(Vgl. die programmatische Erläuterung zur Coriolan-Ouvertüre im V. Bande der Ges. Schr. S. 224—227.)

Beethoven's Egmont-Ouvertüre und Egmont-Musik.

(Egmont-Ouvertüre.) In einem sehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinungen erfaßt; ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem großen Dichter, liegt es somit nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragische Untergang des Helden, persönlich genommen, ihn nicht bekümmert. Von diesem Gesichtspunkte aus hält er sich die Verwickelungen der Einzel-Schicksale und der sie begleitenden Zufälle fern: er triumphirt, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt sich diese erhabenste Auffassung schöner aus als in der Ouvertüre zu „Egmont", dessen Schlußsatz die tragische Idee des Dramas zu ihrer höchsten Würde erhebt, und uns zugleich ein vollendetes Musikstück von hinreißender Gewalt giebt.

Im Allegro dieser Ouvertüre wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung:



mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen und durch ein behagliches Gegenmotiv beantwortet:

Beethoven: Coriolan-Ouvertüre: V, 224. 225. — Egmont-Ouverture und Egmont-Musik: I, 255. 256. — VIII, 374.



„Klassisch" gewohnter Weise wird hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühle so drastisch eng geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden kann, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei ersten Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow in München, in Abwesenheit des gefeierten älteren Dirigenten, diese Musik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifizirt wird, daß das Orchester die nöthige Besinnung zur Accentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$-Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nöthigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verständniß zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

(Egmont-Musik.) Es war irrthümlich von Beethoven, daß er nicht erst zu der Wundererscheinung im Kerker, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte!

Die Einrichtung der Zwischenaktsmusik in unseren Theatern trägt die Schuld davon, daß der Vortrag einer Musik, die zur Erhöhung der Wirkung eines besonderen Schauspieles verfaßt worden ist, ohne Eindruck, ja ohne nur die nöthige Aufmerksamkeit zu erregen, vorübergeht, wie wir dieß bei Beethoven's herrlicher Musik zu Egmont stets in Erfahrung gebracht haben. Wie viel höher würde nun solch eine Musik in diesen besonderen Fällen wirken, wenn durch beständige Musikmacherei im Schauspiel das Publikum nicht dagegen gleichgiltig gemacht worden wäre, und bei dem selteneren Vorkommen derselben daher von vornherein seine Gespanntheit darauf, als auf etwas Ungewöhnliches richtete?

Beethoven's Leonoren-Ouvertüre.

Wir können uns bei Anhörung der Leonoren-Ouvertüre der gewaltigen Angst nicht erwehren, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden, ergreifenden Handlung zusehen. In diesem mächtigen Tonstücke hat

Beethoven: Egmont-Ouvertüre und Egmont-Musik: VIII, 374. 375. — — IV, 88. — II, 345. — Leonoren-Ouverture: I, 250.

Beethoven ein musikalisches Drama gegeben, ein, auf Veranlassung eines Theaterstückes geschaffenes, Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben, oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur scenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Das Verfahren des Meisters hierbei läßt uns, soweit wir es verfolgen können, errathen, welche tief innere Nöthigung ihn für die Konzeption dieser riesenhaften Ouvertüre bestimmte: ihm handelte es sich darum, die eine erhabene Handlung, welche im dramatischen Süjet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideale neue Bewegung nur aus ihren innersten Antrieben genährt sich vorzuführen. Dieß ist die That eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entschlusse hingerissen, von der Sehnsucht erfaßt ist, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzusteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es ist die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menschheit zuführt. Wir sind in einen finsteren Kerker versetzt; kein Strahl des Tagesscheines dringt zu uns: das schreckliche Schweigen der Nacht unterbricht einzig das Stöhnen, das Seufzen der Seele, die aus ihren Tiefen nach Freiheit, Freiheit verlangt. Wie aus einer Spalte, durch welche das letzte Sonnenlicht zu dringen scheint, senkt sich ein sehnsüchtiger Blick hinab: es ist der Blick des Engels, dem die reine Luft göttlicher Freiheit zur Last wird, sobald er sie nicht mit euch, die ihr im tiefen Abgrunde eingeschlossen seid, athmen kann. Da faßt er einen begeisterten Entschluß, alle Schranken niederzureißen, die euch vom Himmelslichte trennen: hoch und höher, und immer mächtiger schwillt die Seele von dem göttlichen Entschlusse; es ist die Heilssendung zur Erlösung der Welt. Doch dieser Engel ist nur ein liebendes Weib, seine Kraft die schwache des leidenden Menschen selbst: es kämpft mit den feindlichen Hemmnissen wie mit der eigenen Schwäche, und droht zu erliegen. Doch die übermenschliche Idee, wie sie die Seele immer neu durchleuchtet, verleiht endlich auch die übermenschliche Kraft: eine letzte äußerste, ungeheure Anstrengung, und die letzte Schranke fällt, der letzte Stein wird fortgewälzt: mit mächtigstem Strahlen dringt das Sonnenlicht in den Kerker: Freiheit! Freiheit! jauchzt die Erlöserin; Freiheit! göttliche Freiheit! ruft der Erlöste.

Dieß ist die Leonoren-Ouvertüre, wie sie Beethoven dichtete. Hier ist Alles von einem rastlosen dramatischen Fortschreiten belebt, von dem sehnsüchtigen Gedanken der Ausführung eines ungeheuren Entschlusses. Doch dieses Werk ist durchaus einzig in seiner Art, und darf nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden, sobald wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginne des Dramas, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden. Wie in allzu feuriger Vorausnahme bietet sie das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama.

Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußstellen der Ouvertüre ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergiebt sich ganz

---

Beethoven: Leonoren-Ouvertüre: I, 250. 251. — — VIII, 370.

von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegro-Thema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß seinerzeit vom Wiener Hofopernorchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieser excentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Uebertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vertragen sollte.

Beethoven's „Fidelio".

Wir haben uns nun durch die vorangehenden Betrachtungen mit der besonderen Natur Beethoven's genügend vertraut gemacht, um den Meister in seinem Verhalten zur Oper sofort zu verstehen, wenn er auf das Allerentschiedenste ablehnte, je einen Operntext von frivoler Tendenz komponiren zu wollen. Ballet, Aufzüge, Feuerwerk, wollüstige Liebesintriguen u. s. w., dazu eine Musik zu machen, das wies er mit Entsetzen von sich. Seine Musik mußte eine ganze, hochherzig leidenschaftliche Handlung vollständig durchdringen können. Welcher Dichter sollte ihm hierzu die Hand zu bieten vermögen? Ein einmalig angetretener Versuch brachte ihn mit einer dramatischen Situation in Berührung, die wenigstens nichts von der gehaßten Frivolität an sich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters gut entsprach. Und doch umschloß dieses Opernsüjet so vieles der Musik Fremde, ihr Unassimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu Leonore uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte. Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Ueberzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste Drama in sich schließe? Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore" Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Dramas, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?

So kühn sich Beethoven in seinen Symphonien zeigt, so beängstigt zeigt er sich in seiner (einzigen) Oper „Fidelio". Dem deutschen Musiker bot sich in der Oper ein zusammenhangsloses Gewirr kleiner, unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwickelung beeinträchtigende Konvention haftete. Man vergleiche die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethoven's mit den Musikstücken seiner Oper „Fidelio", um sogleich zu fühlen, wie der Meister sich hier beengt und behindert

Beethoven: Leonoren-Ouvertüre: VIII, 371. — Fidelio: IX, 127. — X, 232. VII, 129.

fühlte, und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weßhalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Warum er den ganzen Styl der Oper nicht, seinem ungeheuren Genie entsprechend, zu erweitern suchte, lag offenbar daran, daß ihm hierzu in dem einzigen vorliegenden Falle keine anregende Veranlassung gegeben war; daß er eine solche Veranlassung nicht auf alle Weise herbeizuführen strebte, müssen wir uns daraus erklären, daß das uns allen unbekannte Neue ihm bereits als Symphonisten aufgegangen war. Unmuthig löste sich Beethoven aus diesem Opern-Nebel los, als er seinem Tagebuche einschrieb: „nun nichts mehr von Opern u. dgl., sondern für meine Weise!"

In dem Mainzer Theater traf ich kürzlich eine Aufführung des „Fidelio" an, wobei vieles, sowohl im Tempo wie im dynamischen Vortrage, richtig Erfaßte vorkam. Desto wichtiger scheint es mir, den Kapellmeister dieses Theaters auf die allen unseren Dirigenten innewohnende übele Neigung zum Verhetzen der mit halben Takten geschlagenen Allegrosätze aufmerksam zu machen: er muß darüber zur Besinnung kommen, daß sein Tempo des großen Quartettes im zweiten Akte, sowie das des darauf folgenden Duettes, außer daß es zu einem musikalisch wirkungslosen Undinge führt, den Sängern jede Möglichkeit einer irgendwie energischen oder nur deutlichen Theilnahme an solchen Vorgängen benimmt. Während dasselbe von dem Schlußchorgesange: „wer ein solches Weib errungen", welchem durch ein zu schnelles Zeitmaaß alle Würde benommen wurde, ebenfalls gilt, muß wiederum lebhaft bedauert werden, daß der berühmte vorangehende Satz im Dreivierteltakte, dessen anmuthig schwebende Bewegung wie ein verklärtes Lichtgewölke die ungemeine Situation durchzieht, durch Verschleppung seines Zeitmaaßes seinen Charakter vollständig verliert und zu peinlicher Steifheit erstarrt. Fast dasselbe Loos betraf durch die Schuld des Dirigenten das Quartett im ersten Akte: fühlte der Dirigent nicht, daß es sich hier nicht um einen breiten Gesang, sondern vielmehr um ein gleichzeitig von vier Personen a parte ausgeführtes Selbstgespräch handelt, dessen Charakter Schüchternheit, Beklemmung ist, wie sie sich nur in kurz angeschlagenen, deßhalb anfänglich auch mit dem pizzicato der Saiteninstrumente begleiteten, Gesangstönen musikalisch ausdrücken? Jedes spricht für sich; nur wir vernehmen sie, sie selbst sich gegenseitig aber nicht. Nichts liegt diesem Stücke ferner als der Adagio-Charakter, zu dessen Melodie es auch in keiner Weise kommt; wogegen einzig die in gehaltenen Noten ausgeführte Einleitung unerfahrene Dirigenten zu jener falschen Annahme zu berechtigen scheint. Aber gerade deßwegen wird diese Einleitung als einer der herrlichsten Züge des Beethoven'schen Genius' gepriesen, weil wir hier vor dem Beginne des Wortausdruckes der inneren Situation eines Jeden, tief in sein unausgesprochenes Inneres selbst zu blicken angeleitet werden. Und hier war denn nun auch allseitig der richtige Vortrag verfehlt: Alles sang und spielte laut und grell durcheinander, während fast das ganze Stück

Beethoven: Fidelio: VII, 129. X, 232. 219. — — IX, 336. 337.

in einem beklommenen Flüstern zu halten ist, bei welchem die vorkommenden kurzen Accente gleichsam nur angedeutet werden dürfen.

Beethoven's Missa solemnis.

Beethoven hat in seiner großen Messe Chor und Orchester fast ganz wie in der Symphonie verwendet; es war ihm diese symphonische Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie selbst, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung u. s. w. fast ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden konnte.

In Beethoven's großer Missa solemnis haben wir ein rein symphonisches Werk des ächtesten Beethoven'schen Geistes vor uns. Die Gesangstimmen sind hier ganz in dem Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchenkompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang, und verhält sich nur deßwegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er keineswegs Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dieß auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.

Beethoven: Vortragsweise.

Für die Ausführung und den Vortrag der überaus reichen Instrumentalmusik Beethoven's giebt es fast gar keine kenntliche Tradition. Von Beethoven steht es fest, daß er selbst seine schwierigen Instrumentalwerke nie in vollkommen entsprechender Weise zur Aufführung hat bringen können. Wenn er eine seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der Taubheit, mit zwei kurzen Proben zu Tage fördern mußte, so können wir wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgiltigkeit er gegen dieses Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen erfahren, mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit für den gewollten Ausdruck er dann seine Forderungen zu stellen sich bewogen fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich ausgezeichneten Schuppanzig'schen Quartettes, mit der nöthigen blinden Ergebenheit zu Gebote stand.

Allerdings finden wir in den hinterlassenen Beethoven'schen Partituren hiergegen die Forderungen für den Vortrag bei weitem bestimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um so viel höher und potenzirter ist aber auch die Aufgabe selbst gestellt, welche gerade um so viel schwieriger ist, als der Thematismus Beethoven's sich komplizirter zu dem Mozart's verhält. Ganz neue Erfordernisse treten für den Vortrag der Beethoven'schen Werke durch die ungemein ausdrucksvolle Anwendung der Rhythmik auf, und das rechte Zeitmaaß für einen Beethoven'schen Symphoniesatz, sowie vor Allem die stets gegenwärtige, überaus feine und sprechende Modifikation desselben, ohne welche der Ausdruck der ungemein beredten musikalischen Phrase oft ganz unver-

Beethoven: Missa solemnis: VII, 169. — IX, 125. — Vortragsweise: VIII, 185. — 186.

ständlich bleibt, zu finden, ist eine Aufgabe, die jeder angestellte Orchesterführer unserer Tage sich zwar unbedenklich zu lösen getraut, jedoch nur, weil er sie gar nicht einmal kennt. Mir kann es zunächst nur darum zu thun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühl eines Jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren, vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus' zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration stehen sich nicht mehr, formell auseinandergehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur an einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben getrennt war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist. —

Halten wir hierzu noch die, der Deutlichkeit des musikalischen Vortrages nicht selten hinderliche, Beschaffenheit der Beethoven'schen Behandlung des Orchesters, für welche er in der Idee weit den technischen Kombinationen des ihm zeitgenössischen Orchesters vorausgeeilt war, so ergiebt es sich, daß oft der Gedanke des Tondichters durch die Verwendung der Instrumente, wie sie ihm von seinen Vorgängern als einziger Gebrauch überliefert war, nicht zu entsprechender sinnfälliger Deutlichkeit gelangte. Es ist nämlich unverkennbar, daß die Beschränktheit des von Beethoven nach keiner Seite prinzipiell erweiterten Orchesters, bei der allmählich eintretenden gänzlichen Entwöhnung des Meisters von der Anhörung von Orchesteraufführungen, diesen zu einer fast naiven Nichtbeachtung des Verhältnisses der wirklichen Ausführung zu dem musikalischen Gedanken selbst brachte. Wenn er, eingedenk der älteren Annahme hierfür, die Violinen in seinen Symphonien nie über (das dreigestrichene) A hinaus zu schreiben sich für gehalten erachtete, so verfiel er, wenn seine melodische Intention ihn über diesen Punkt hinaustrieb, auf das fast kindlich ängstliche Auskunftsmittel, die darüber liegende Note durch einen Hinabsprung in die tiefere Oktave ausführen zu lassen, um hierdurch unbesorgt den melodischen Gang zu unterbrechen, ja geradesweges mißdeutlich zu machen. Wenn in häufig vorkommenden ähnlichen Fällen die Abhilfe sehr leicht ist, so treten die höchst bedeutenden Schwierigkeiten namentlich in Bläsersätzen ein, wo der Meister durch die grundsätzliche Umgehung eines Ueberschreitens des angenommenen Umfanges eines Instrumentes, und in diesem Falle ganz be-

Beethoven: Vortragsweise: VIII, 186. 359. 365. 359. 360. — 186. IX, 289. 290. 291.

sonders der Flöte, entweder zu einer völlig entstellenden Abänderung des melodischen Ganges, oder zu einer störenden Einmischung dieses Instrumentes durch Hinzutreten mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, bestimmt worden ist. Wenn Mozart und Haydn, in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orchesters die zarten Holzblasinstrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des starkbesetzten Quintettes der Saiteninstrumente gleiche dynamische Wirkung zugemuthet würde, sah hiergegen Beethoven sich veranlaßt, dieses natürliche Kraftverhältniß oft unberücksichtigt zu lassen. Er läßt die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe mit einander abwechseln oder auch in Verbindung treten, was uns, seit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orchesters, allerdings sehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht ist, in dem Beethoven'schen Orchester aber nur unter Annahmen, welche sich als illusorisch erweisen, zu bewerkstelligen war.

Dieses Orchester ganz zum redenden Ausdrucke seiner Gedanken zu machen, verhinderte ihn außerdem in den wichtigsten Epochen seines Lebens und Schaffens seine Taubheit, welche ihn dem unmittelbaren Verkehre mit dem Klangleben des Orchesters entzog. Es ist unverkennbar, daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters so weit verblaßte, als ihm die dynamischen Beziehungen des Orchesters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dieß gerade jetzt, wo seine Konzeptionen einer immer neuer sich gestaltenden Behandlung des Orchesters bedurften, ihm unerläßlich werden sollte.

In vielen, höchst wichtigen Fällen ist der Gedanke des Meisters daher erst durch besonders geeignete, feine und verständnißvolle Kombination und Modifikation des Orchester-Vortrages zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen, und hierfür müßte mindestens mit der Sorgfalt verfahren werden, wie es das Orchester des Pariser Conservatoire's that, als es volle drei Jahre auf das Studium der neunten Symphonie Beethoven's verwandte. Betrachten wir, mit welcher Mühe und Sorgfalt Italiener und Franzosen sich für den Vortrag der Werke ihrer klassischen Epochen übten; sehen wir noch heute, mit welch' ganz vorzüglichem Fleiße französische Musiker und Orchester die schwierigsten Werke Beethoven's sich anzueignen und für das Gefühl unmittelbar eindrucksvoll zu machen suchten, so ist es dagegen zum Erstaunen, wie leicht wir Deutschen es uns machen, um gegenseitig uns einzureden, das Alles komme uns ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an.

Nichts ist der sorgfältigsten Mühe so werth, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mittheilung eines Genius', wie des Beethoven's, an uns; denn jede, noch so überraschend neue Gestaltung eines solchen urwahrhaftigen Wesens entspringt einzig dem göttlich verzehrenden Drange, uns armen Sterblichen die tiefsten Geheimnisse seiner Weltschau unwiderleglich klar zu erschließen. Wie man also einer dunkel erscheinenden Stelle eines großen Philosophen nie vorübergehen soll, ehe sie nicht deutlich verstanden worden ist, und wie man, wenn

Beethoven: Vortragsweise: IX, 291. 281. — VIII, 186. IX, 281. — VIII, 186. 182. 183. — IX, 298.

dieß nicht geschieht, beim Weiterlesen durch zunehmende Unachtsamkeit in das Mißverständniß des Lehrers gelangen muß: so soll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethoven's, ohne deutliches Bewußtsein davon hinweggleiten, es sei denn, daß es uns nur darauf ankomme, zu ihrer Aufführung etwa so den Takt zu schlagen, wie dieß gemeinhin von unseren wohlbestallten Konzertdirigenten geschieht.

Daß ich einige Beethoven'sche Symphonien gut aufzuführen verstand, hatte man mir lassen müssen. Wahrscheinlich würde ich, wenn man mir jetzt noch eine Schule einrichtete, auf diese meine Lieblingswerke mich einzig beschränkt haben, und zwar recht eigentlich im Sinne eines Erhalters, oder auch eines Predigers, der am Ende immer noch nichts Eindringlicheres seiner Gemeinde vorführen kann, als die Evangelien.

Beethoven und Goethe.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsere größten musikalischen Genies trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: man denke nur an Beethoven in seinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Gewiß bot er selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen Zug von Geistreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettina's seelenvollen Phantasien über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine herzliche Noth gehabt haben.

Beethoven und Napoleon.

Stelle man sich vor, wie es dem heldenmüthigen Musiker zu Muthe sein mußte, als er von That zu That, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde, den jugendlichen Halbgott, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen. Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wie mußte es in seinen Adern brausen, wie in seinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er sich wendete, um sich mit seiner Muse zu berathen, jener glorreiche Name entgegentönte! Auch *seine* Kraft mußte sich zu einem außerordentlichen Schwunge angeregt, sein Siegesmuth zu einer großen, unerhörten That angeregt fühlen. Die in ihm auf's Höchste gespannte musikalische Thatkraft ließ ihn ein Werk konzipiren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war.

Wohl fühlend, wenn er den Impuls zu dem Riesenwerke seiner Sinfonia eroica verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt, — den er aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht.

Beethoven: Vortragsweise: IX, 298. — X, 375. — Beethoven und Goethe: VIII, 382. 383. IX, 115. — Beethoven und Napoleon: I, 182. — 182. X, 82.

Beethoven und Rossini.

Der von Europa vergötterte, im üppigsten Schooße des Luxus dahinlächelnde Rossini hielt es eines Tages für geziemend, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wohllüstigen Sohnes Italia's gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtsiechen, und doch todesmuthigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das Niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —

Beethoven und Shakespeare.

Die musikalischen Gestaltungen Beethoven's tragen Merkmale an sich, welche sie einerseits so unerklärbar lassen, wie andererseits die Gestaltungen Shakespeare's es für den forschenden Dichter blieben. Während die Macht der Wirkung Beider, wenn auch als verschiedenartig, dennoch wiederum als gleich empfunden werden muß, scheint sich uns bei tieferem Versenken in ihr Wesen, im Betracht der unbegreiflichen Eigenthümlichkeiten dieser Gestaltungen, selbst die Verschiedenheit gänzlich aufzuheben, da uns plötzlich die einzige Erklärlichkeit der einen aus der anderen einleuchtet.

Führen wir hierfür, als das am schnellsten Faßliche, die Eigenthümlichkeit des Humor's an, und erkennen wir, daß, was uns in den Aeußerungen des Humor's der Shakespeare'schen Gestalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erscheint, sich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'schen Motivengestaltungen als eine natürliche Thatsache von höchster Idealität, nämlich als das Gemüth unabweislich bestimmende Melodie darstellt. Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandtschaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir sie nicht zwischen dem Musiker und dem Dichter, sondern zwischen jenem und dem dichterischen Mimen aufsuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunstepoche gehalten werden kann, muß uns Shakespeare einzig dadurch ihm gleich dünken, daß er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichterischen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Das, was Beide unmittelbar schaffen und gestalten, ist das wirkliche Kunstwerk, welchem der Dichter nur den Plan vorzeichnet, und dieses zwar erst dann mit Erfolg, wenn er ihn selbst der Natur Jener entnommen hat.

Wir fanden, daß das Shakespeare'sche Drama am verständlichsten unter dem Begriffe einer „fixirten mimischen Improvisation" zu fassen sei; und hatten wir anzunehmen, daß der höchste dichterische Werth, wie er zunächst von der Erhabenheit des Stoffes sich herschreibt, diesem Kunstwerke durch die Erhöhung des Styles jener Improvisation gesichert werden müsse, so dürften wir nun nicht irren, wenn wir die Möglichkeit einer solchen Erhöhung auf das voll-

Beethoven und Rossini: III, 315. — Beethoven und Shakespeare: IX, 178. 179.

kommen entsprechende Maaß einzig von derjenigen Musik erwarten wollten, welche sich hierzu so verhielte, wie die Beethoven'sche Musik eben zum Shakespeare'schen Drama sich verhält.

Der Punkt, in welchem hier die Schwierigkeit der Verwendung der Beethoven'schen Musik auf das Shakespeare'sche Drama zu erkennen wäre, dürfte andererseits durch seine Ausgleichung gerade auch zur höchsten Vollendung der musikalischen Form, vermöge ihrer letzten Befreiung von jeder ihr etwa noch anhaftenden Fessel, führen. Was unsere großen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängstigte, und was in der Beethoven'schen Instrumentalmusik immer noch deutlich als das Gerüste eines Baues übrig geblieben ist, dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik, sondern vielmehr in derselben Tendenz, welche die Opernarie und das Ballettanzstück anordnete, fußt; diese bereits andererseits durch die Beethoven'sche Melodie so wunderbar lebenvoll überwachsene Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können, so daß die Musik nach dieser Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Gestalt eines Shakespeare'schen Dramas sich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmäßigkeit zu dem antiken Drama gehalten, fast in dem Lichte einer Naturscene gegenüber einem Werke der Architektur erschiene, deren sinnvollste Ermeßlichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunstwerkes sich kundzugeben hätte. Und hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieses Kunstwerkes bezeichnet, welche, wie sie andererseits als eine ideal natürliche nur unter der Mitwirkung der deutschen Sprache, als der ausgebildetsten der modernen Originalsprachen, denkbar ist, so lange das Urtheil beirren könnte, als ein Maaßstab an dasselbe gelegt würde, welchem es eben vollständig entwachsen sein müßte; wogegen der entsprechende neue Maaßstab etwa dem Eindrucke entnommen sein könnte, welchen der Glückliche, der dieß erlebte, von einer jener unaufgezeichneten Improvisationen des unvergleichlichsten Musikers empfing. Nun soll uns aber der größte Dramatiker gelehrt haben, auch diese Improvisation zu fixiren, denn im höchsten denkbaren Kunstwerke sollen die erhabensten Inspirationen Beider mit unermeßlicher Deutlichkeit fortleben, als das Wesen der Welt, welches es uns im Spiegel der Welt selbst erkennen läßt.

Halten wir nun diese Bezeichnung einer „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirten mimisch-musikalischen Improvisation von vollendetem dichterischem Werthe“ für das von uns in Aussicht genommene Kunstwerk fest, so dürfte sich uns, unter der Anleitung erfahrungsmäßiger Wahrnehmungen, auch auf die praktische Seite der Ausführung desselben ein überraschender Lichtblick eröffnen. In einem sehr wichtigen Sinne konnte, genau genommen, unseren großen Dichtern vorzüglich es nur darauf ankommen, dem Drama ein erhöhetes Pathos, und für dieses endlich das technische Mittel der Fixirung aufzufinden. Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, dieß gelingt dem Tonsetzer mit größter Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht

Beethoven und Shakespeare: IX, 179. — 179. 180. — 180. 181.

hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie dieß höchstens von dem bildenden Künstler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in ein lebloses Material die Rede sein dürfte.

Bellini.

1834 hörte ich die Devrient in Bellini's „Romeo und Julie" singen: — ich war erstaunt, in einer so durchaus unbedeutenden Musik eine so außerordentliche Leistung ausgeführt zu sehen. Ich gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen; nichtsdestoweniger schien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine erquälte Schein-Wahrheit zu Stande brachten. Wie dieses Genre in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoire sich behauptete, war sein Einfluß auf Denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer Lebensstimmung, wie die damals mir eigene, befand; in ihm sprach sich in der Richtung der Musik ganz Das aus, was ich empfand: freudige Lebenslust in der nothgedrungenen Aeußerung als Frivolität. Die schlaffe Charakterlosigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu thun.

Erinnern wir uns der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des „Romeo" in der Bellini'schen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Werthes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dieß erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo" der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe? Ich war erstaunt darüber, welche Innigkeit und hinreißende Schönheit die Schröder-Devrient in der Darstellung des Romeo in Bellini's schwachem Werke zu legen wußte, nnd sagte mir zugleich, welch' unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Theilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin würdig wäre.

Bei der strengen Pflege der Gewohnheit, vor dem Gesange Rubini's und der Persiani unbedingt dahinzuschmelzen, hatte die hohe Pariser Welt erfahren, daß es Rossini, Bellini und Donizetti waren, welche jenen berauschenden Sängern Gelegenheit geliefert hatten, sie nach Belieben dahin-

Bellini: I, 13. IV, 314. I, 13. — — IX, 169. VII, 134. 135. — — I, 233.

zuschmelzen; sie erkannte die Wichtigkeit dieser gefälligen Meister und liebte sie. — Seht genauer zu: Haben diese Leute keine Passion? Zittern und beben sie nicht, wie sie lispeln und gaukeln? Wenn es da heißt: „Ah! Tremate!“, macht sich das ein wenig anders, als wenn es bei euch zum: „Zittre, feiger Bösewicht!“ kommt. Habt ihr das „Maledetta!“ vergessen, vor welchem das vornehmste Publikum sich wie eine Methodistenversammlung unter Negern wand? — Tamburini wurde in der Rolle des „Don Juan“ den ganzen Abend über den hölzernen Klöpfel nicht los, der ihm mit dieser Rolle zwischen die Beine gelegt war. Ich hatte ihn kurz zuvor in einer Bellini'schen Oper gehört: da lernte ich seine Weltberühmtheit begreifen: da war „Tremate!“ und „Maledetta“ und aller Affekt Italiens zusammen.

Man muß bloß einmal solch' eine Orchesterstimme, z. B. von „Norma“, sich genau ansehen, um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis-, das Allegro aus Fdur, dazwischen (der Militärmusik wegen) ein Uebergang in Esdur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher so ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Selbst solch einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsere Kapellmeister der Mühe.

Seitdem ich von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit nach jeder Seite hin.

Rossini, in seiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die schwindsüchtigen Variationen Bellini's und Donizetti's auf sein eigenes wohllüstiges Thema, das er der Opernwelt als Mittelpunkt des öffentlichen Geschmackes zum Besten gegeben hatte.

Berlin.

Gerieth der Wiener Hof fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise, so herrschte dagegen an dem einzig endlich machtvoll ihm gegenübertretenden Berliner Hofe die Tendenz der französischen Zivilisation, über deren Dunstkreis der genialste deutsche Herrscher nur mit Abscheu hinwegzublicken vermochte. Wie hätte noch Friedrich der Große sich verwundern müssen, wenn ihm sein Hofintendant eines Tages die Errichtung eines deutschen Theaters vorgeschlagen haben würde? — Doch steht sehr zu befürchten, daß, wenn der große König heute plötzlich wieder in seine Berliner Hoftheater träte, er sich

Bellini: I, 216. 217. — — VIII, 396. 397. — — IX, 343. — — V, 113. —
Berlin: VIII, 50. 44. IX, 210.

von den Herrlichkeiten des seitdem gewonnenen deutschen Theaters mit dem Unwillen abwenden würde, als ob man sich einen üblen Scherz mit ihm erlaube. Oder wollen wir uns darein versetzen, in welchem Lichte einem Ludwig Devrient das Theater aufgehen müßte, wenn ihm dieses heute in der Haltung des Berliner Hoftheaters entgegenträte?

Der Gründung des ersten Hof- und Nationaltheaters durch Joseph II. von Oesterreich verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater; fast überall ward bald dieser treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, französische Comédie, unbestritten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen die Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur Leitung; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen und die richtige Abhilfe gefunden worden. Schon aber nagte der Wurm an dieser Blüthe, — derselbe Dämon, der auch dem deutschen politischen Aufschwunge verderblich ward.

Den Erben Goethe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wien's und Berlin's, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen.

(1841.) Der Komponist, der seine Werke in Berlin aufführte, bleibt schon deswegen in Wien oder München gänzlich unbekannt; erst vom Ausland aus kann es ihm gelingen, auf das gesammte Deutschland zu wirken. — Wisset ihr, was die Franzosen erzählen, um euch vor den Augen der Pariser Welt lächerlich zu machen? Sie erzählen, daß Einer von ihnen im April oder Mai dieses Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien besucht, und daß man darin „Fra Diavolo" und „Zampa" gegeben habe. Jeder Franzose, der dieß hört, schließt, vermöge seiner Logik, daß Ihr das abgeschmackteste Volk auf Erden seid, und vergeht vor Lachen.

Im Sommer 1836 ging ich ohne alle Aussichten nach Berlin und bot dem Direktor des Königstädtischen Theaters mein „Liebesverbot" zur Aufführung an. Anfänglich mit den besten Versprechungen aufgenommen, mußte ich nach langem Hinhalten erfahren, daß keines von ihnen redlich gemeint war. Ich mußte dieselbe Erfahrung machen, die heut' zu Tage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. In der schlimmsten Lage verließ ich Berlin.

Meinen „Fliegenden Holländer" schickte ich von Paris aus (1841) an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt. Da

Berlin: IX, 210. 225. — VIII, 109. 105. — 58. — — I, 190. 296. Liebesverbot: I, 15. 13. 15. — — Holländer: I, 24.

bereits auch mein „Rienzi" für das Dresdner Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen. Aber die Annahme des „Fliegenden Holländers" von Seiten der Berliner Hoftheaterintendanz war nichts anderes als eine künstlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeitsbezeigung. — Auch in Berlin kam der „Fliegende Holländer" endlich zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zur eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beschaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindruckes auf das Publikum war mir sehr wichtig: die mißtrauischeste, zum Schlechtfinden aufgelegteste Berliner Kälte desselben, die den ganzen ersten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Aktes in vollste Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günstig betrachten: dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoir.

Mendelssohn assistirte einer ersten Aufführung meines „Fliegenden Holländer" in Berlin und fand, daß, da die Oper doch eigentlich nicht ganz durchgefallen war, ich doch mit dem Erfolge zufrieden sein könnte. In einer Konzertprobe hörte ich ihn eine Beethoven'sche Symphonie aufführen: es war dieß die achte Symphonie (F dur). Ich bemerkte, daß er, fast wie nach Laune, hier und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete; im Uebrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin.

Mit der Unmöglichkeit, dem „Tannhäuser" einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen. Fast nur, um mich vor diesem Verfalle zu retten, that ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge. Von dem Intendanten der königlich preußischen Schauspiele ward ich mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu „episch" gehalten. Der Generalintendant der königlich preußischen Hofmusik schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessiren, um die Erlaubniß zur Dedikation des Tannhäusers an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rath, ich möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich Einiges daraus für Militärmusik arrangirte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt, und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden!

Nur ein widerlich fesselndes Band hielt mich noch an unsere öffentlichen Kunstzustände fest, — die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus meinen Arbeiten bedacht zu sein, um meiner äußeren Lage aufzuhelfen. Die

Berlin: Holländer: I, 24. IV, 339. 345. — X, 401. 402. VIII. 343. 344. — — Tannhäuser: IV, 359. 360. — 370.

Annahme meines „Tannhäuser“ war mir in Berlin verweigert: nicht mehr für mich, sondern für Andere besorgt, bemühte ich mich dort um die Aufführung meines für mich längst abgethanen „Rienzi“. Hierzu bestimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden, und die Berechnung des äußeren Vortheiles, den ein ähnlicher Erfolg, bei den dort gewährten Tantièmen von den Einnahmen der Vorstellungen, mir in Berlin bringen sollte. — Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese bloße Besorgniß um äußeren Erfolg, bei meinen schon damals fest stehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Ich mußte mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben: Leuten, die ich in Grund und Boden verachtete, schmeichelte ich, oder mindestens verbarg ich ihnen sorgsam meine innere Gesinnung, weil sie, den Umständen gemäß, die Macht über Erfolg oder Nichterfolg meiner Unternehmung hatten; klugen Menschen, die auf der meinem wahren Wesen entgegengesetzten Seite standen, und von denen ich wußte, daß sie mich ebenso mißtrauisch beargwöhnten, als sie selbst mir innerlich zuwider waren, suchte ich durch künstliche Unbefangenheit Mißtrauen und Argwohn zu benehmen, wobei ich doch wiederum deutlich empfand, daß mir dieß nie wirklich gelingen konnte. Dieß Alles mußte natürlich auch ohne den einzig beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Besseren was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonale beim Beginn der Generalprobe, das Uebertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im „Rienzi“ vorfand, und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten, als eine von mir begangene „künstlerische Jugendsünde“ bezeichnete: die Rezensenten brachten diese Aeußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponist selbst als ein „durchaus verfehltes“ bezeichnet hätte, und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerthe Frechheit sei.

Es war ein gräßlicher Zustand, in welchem ich von Berlin zurückkehrte; nur Diejenigen, welche meine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelassenen ironischen Lustigkeit mißverstanden, konnten sich darüber täuschen, daß ich mich jetzt um so unglücklicher fühlte, als ich selbst mit dem nothgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie ward mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit.

Der Glaube an das absolute Kunstwerk, das weder an Ort noch Zeit gebundene, konnte nur in einer wahrhaft unkünstlerischen Zeit entstehen. Die Vorstellung von ihm gewahren wir zuerst zur Zeit der Alexandriner: zu dem dogmatischen Charakter, den diese Vorstellung aber in unserer Zeit angenom-

Berlin: Rienzi: IV, 370. 371. — 371. 372. — Berl. Kunstästhetik: IV, 292. 293.

men hat, — zu der Strenge, Hartnäckigkeit und verfolgungssüchtigen Grausamkeit, mit der sie in unserer öffentlichen Kunstkritik auftritt, konnte sie jedoch nur erwachsen, als ihr gegenüber aus dem Leben selbst wieder neue Keime des wirklichen Kunstwerkes entsproßten. Das absolute, d. i. unbedingte Kunstwerk ist, als ein nur gedachtes, natürlich weder an Zeit noch Ort, noch an bestimmte Umstände gebunden: es kann z. B. vor zweitausend Jahren für die athenische Demokratie gedichtet sein, und heute vor dem preußischen Hofe in Berlin oder Potsdam aufgeführt werden; in der Vorstellung unserer Aesthetiker muß es ganz denselben Werth, ganz dieselben wesenhaften Eigenschaften haben, gleichviel ob hier oder dort, heute oder damals: im Gegentheile bildet man sich wohl gar noch ein, daß es, wie gewisse Weinsorten, durch Ablagerung gewinne, und erst heute und hier so recht und ganz verstanden werden könne, weil man ja auch z. B. selbst das demokratische Publikum Athen's sich mit hinzudenken, und an der Kritik dieses gedachten Publikums, sowie des bei ihm vorauszusetzenden Eindruckes vom Kunstwerke, einen unendlich vermehrten Quell der Erkenntniß gewinnen könne.

Wir klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die „Ungunst des Klimas" hervor: daß aber unter dieser Ungunst unsere Berliner Kunstgelehrten noch nicht vollständig verrückt geworden sind, das schreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu! — Wer eine Berliner Partitur von einer Gluck'schen Oper, deren wesentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede besteht, gesehen und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher diese Werke dem Publikum vorgeführt werden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Gluck's Opern sich einen Maaßstab für dramatische Deklamation bildete, von welcher man auf litterarischem Wege von Paris aus so viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weise aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jener — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Uebersetzungen vor sich gingen!

Die Periode, welche Spontini in einem so unklaren und nichtigen Verhältnisse, wie seine Berliner Stellung es enthielt, altern sah, bezeichnet einen ganz wesenhaften Verfall der musikalisch-dramatischen Kunsttendenz. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini gegen die Ausbeuter der ihm angehörigen Kunstrichtung empfand. Nachdem er soeben in Berlin große Demüthigungen erlitten hatte und sich für immer von dort fortwandte, wohnte er in Dresden widerwillig einer Aufführung der Mendelssohn'schen Antigone bei, verließ sie aber bald mit verachtungsvollem Ingrimm: „c'est de la Berliner Sing-Académie, allons nous en". Was ihn zu der maaßlosen Selbstüberschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerseits anstellte, nur zu seiner Rechtfertigung dienen.

Da Meyerbeer recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner

---

Berlin: Kunstästhetik: VI, 294. — III, 260. IV, 266. — — Spontini und Meyerbeer: V, 131. 112. 114. X, 215. V, 129. 132. — VIII, 333.

Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte“ Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontini'schen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dieß waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Es ist wichtig und lehrreich zu sehen, wie die Generation von Dirigenten, welche jetzt das gesammte deutsche Musikwesen vertritt, zu Amt und Würden gelangte. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten“, als welche sie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin u. s. w.

Es dürfte nicht unbelehrend sein, über die anfängliche Aufführung und Aufnahme des „Lohengrin“ in Berlin die betreffenden Berichte nachzulesen.

Seit meiner Zurückkehr (aus der Verbannung) traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten; namentlich schien den Theaterdirektionen es auf das Innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. In **Berlin** weigerte sich der Intendant einfach mich zu empfangen, wenn ich mich bei ihm melden würde.

Nur mit größter Abneigung, sie haben dieß bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir: es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsere Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich über das Verfahren näher ausließe, welches ich zu meinem wahren Erstaunen, von Seiten der beiden größten Theater, **Berlin's** und **Wien's**, im Betreff meiner „Meistersinger“ kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk **nicht** geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde.

Unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste ist in Berlin eine „Hochschule der Musik“ gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten Herrn Joachim anvertraut worden. Wie nun die „Hochschule“ allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus dirigirt werden soll,

Berlin: Spontini und Meyerbeer: VIII, 333. 334. — 330. 331. — Lohengrin, Meistersinger: VI, 380. — 382. 383. — VIII, 311. — Musik-Hochschule: VIII, 409.

will mir nicht recht zu Sinn. — Mir ist es aufgegangen, daß, wer gegenwärtig in Deutschland von einer „Schule" der dramatisch-musikalischen Kunst spricht, nicht weiß, was er sagt, wer aber gar eine solche gründet und einrichtet, sie dirigirt und zur Belehrung durch dieselbe auffordert, nicht weiß, was er thut. Ich frage alle Direktoren sogenannter „Hochschulen", also solcher Schulen, in welchen nicht lediglich instrumentale Technik, oder Harmonie und Kontrapunkt gelehrt werden soll, von wem denn sie, und die von ihnen angestellten Lehrer jenes Höhere erlernt haben, was sie ihr Institut mit jenem großen Namen zu belegen berechtigt? Wo ist die Schule, welche sie belehrt hat? Etwa in unseren Theatern und Konzerten, diesen privilegirten Anstalten für Mißhandlung und Verwahrlosung unserer Sänger und, namentlich, Musiker?

Als kürzlich in Berlin ein „Kunstministerium" ernannt wurde, begnügte man sich mit neuen Aufschriften auf den Museen und Anordnungen zu einer Gemälde-Ausstellung: seitdem erfahren wir nichts weiter von ihm. Und dieß hat seinen ganz richtigen Grund: das Theater wird nicht zur Kunst gerechnet, am wenigsten zur deutschen Kunst.

Die Wunder unserer Zeit produziren sich auf einem anderen Gebiete als dem der deutschen Kunst und deren Förderung durch die Macht. Wer die schweren Mühen kennt, mit welchen ich das bisher von mir Erreichte zu Stande brachte, weiß, daß ich gewöhnt bin, ohne deutsch-staatliche Kulturwunder mir zu helfen; wogegen ich getrosten Herzens an der warmen Theilnahme verständiger, wenn auch machtloser Freunde mich zu genügen gelernt habe, und nun einem Reichskultur-Ministerium gern es überlasse, in den Provinzial-Hauptstädten der norddeutschen Hauptmonarchie Filialanstalten der wunderlichen Berliner Musik-Hochschule einzurichten.

Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres ließ ich in Berlin unter der Hand nachfragen, ob, wenn eine große Todtenfeier für die Gefallenen in Aussicht genommen wäre, mir gestattet sein würde, ein dem erhabenen Vorgange zu widmendes Tonstück zur Ausführung hierbei zu verfassen. Es hieß aber, bei der so erfreulichen Rückkehr wünsche man sich keine peinlichen Eindrücke noch besonders zu arrangiren. Ich schlug, immer unter der Hand, ein anderes Musikstück vor, welches den Einzug der Truppen begleiten, und in welches schließlich, etwa beim Defiliren vor dem siegreichen Monarchen, die im preußischen Heere so gutgepflegten Sängerkorps mit einem volksthümlichen Gesange einfallen sollten. Allein dieß hätte bedenkliche Aenderungen in den längst voraus getroffenen Dispositionen veranlaßt, und mein Vorschlag ward mir abgerathen. Meinen Kaisermarsch richtete ich für den Konzertsaal ein: dahin möge er nun passen so gut er kann! —

Jedoch auch verschiedene andere Erfahrungen bewirkten, daß es mir allmählich im neuen „Reiche" sonderbar zu Muthe wurde.

In Berlin rieth Mephistopheles mir, mein Bühnenfestspielhaus in dieser Stadt zu begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu schlecht zu

Berlin: Musik-Hochschule: VIII, 410. X, 28. 29. — IX, 271. — X, 27. 28. — Kaisermarsch: X, 71. 72. — 72. — Die Reichshauptstadt: X, 167.

seiner Begründung und Domizilirung daselbst gehalten hatte. Alle Teufel vom krummen und graden Horne sollten mir dort zu Diensten stehen, sobald es dabei Berlinerisch hergehen dürfte, Aktionären die nöthigen Zugeständnisse gemacht, und die Aufführungen hübsch in der Wintersaison, wo man gerne zu Hause bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Comptoir- und Büreauschluß anfingen. Ich ersah, daß ich wohl gehört, aber nicht recht verstanden worden war.

Ein guter Geist waltete über unseren großen Dichtern und Denkern, als er sie aus diesen Großstädten Deutschlands verbannt hielt. Hier, wo sich Rohheit und Servilismus gegenseitig den Bissen des Amüsements aus dem Munde zerren, kann nur wiedergekäut, nicht aber hervorgebracht werden. Und nun gar eben unsere deutschen Großstädte, wie sie unsere nationale Schmach uns zum Ekel und Schrecken aufdecken! Wie muß es einem Franzosen, einem Engländer, ja einem Türken zu Muthe werden, wenn er eine solche deutsche Parlamentshauptstadt beschreitet, und hier überall, nur in schlechtester Kopie, eben sich wiederfindet, dagegen nicht einen Zug von deutscher Originalität antrifft?

Es war und herrscht zwar viel Noth im Lande; der Arbeiter hungert und die Industrie siecht: aber das „Geschäft" geht. Für das „Geschäft" im allergrößesten Sinne hat sich ganz neuerdings ja auch der Reichs-„Makler" eingefunden, und gilt es der Anmuth und Würde allerhöchster Vermählungsfeierlichkeiten, so führt der jüngste Minister mit orientalischem Anstande den Fackeltanz an.

Dieß Alles mag gut und dem neuen deutschen Reiche recht angemessen sein; nur vermag ich es mir nicht mehr zu deuten.

Hektor Berlioz.

Hektor Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er, wie ich es bezeichnete, — von der Skizze zum wirklichen Gemälde fortschritt.*) In jenem, alle Kunstrichtungen verzehrenden Paris war es, wo ein mit ungewöhnlicher musikalischer Intelligenz begabter Franzose auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerstes Extrem hineinjagte.

Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden eines neuen Ausdrucksvermögens schnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als fast einzige Erbschaft des großen Künstlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethoven's vollendetstes Gemälde, seine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieser Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke schaffen wollte, nach eigensüchtigem Ermessen davon abzog, an jenen Gemälden des Meisters eigentlichen Drang zu erforschen, — diesen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phan-

*) Siehe in den Nachträgen den Abschnitt: „Beethoven und die Instrumentalmusik".

tastischer Willkür und Laune? Gewiß ist, daß Berlioz' künstlerische Begeisterung aus dem verliebten Hinstarren auf jene sonderbar krausen Federstriche sich erzeugte: Entsetzen und Entzücken faßte ihn beim Anblicke dieser räthselhaften Zauberzeichen, in die der Meister Entzücken und Entsetzen zugleich gebannt hatte, um durch sie das Geheimniß kundzuthun, das er nie in der Musik aussprechen konnte, und einzig doch nur in der Musik aussprechen zu können wähnte. Bei diesem Anblicke faßte den Hinstarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrathes gelingen wollte.

In dem Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dieß nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheueren Apparates der komplizirtesten Maschinen, um mit Hilfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik Das kundzuthun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Das Berlioz'sche Orchester ist in Wahrheit ein Wunder der Mechanik. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntniß ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatürlicher, phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft

Hektor Berlioz: III, 348. 349. — 349. — 350.

künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Mechanik begraben liegt.

Mozart begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktisch in immer kleinere Theile zerlegte; Beethoven's eigenthümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unseren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet; Berlioz aber erfreute sich an der krausen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durch einander schüttelte, und die ungeheuer komplizirte Maschine, den Kaleidoskop, worin er die bunten Steine nach Belieben durch einander rüttelte, reichte er dem modernen Komponisten im Orchester dar.

Die Ausschweifungen, zu denen der genialische Dämon eines Berlioz hintrieb, wurden durch den ungleich kunstsinnigeren Genius Liszt's in edler Weise zu dem Ausdrucke unsäglicher Seelen- und Weltvorgänge gebändigt.

Berlioz: Phantastische Symphonie.

Aus unserem Deutschland herüber hat Berlioz der Geist Beethoven's angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen er wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. So wie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Auber's Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner „Stummen" schrieb, — — der glückliche Auber, er kannte Beethoven's Symphonien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben. Er ward Berlioz und schrieb seine „phantastische Symphonie", ein Werk, über das Beethoven lächeln würde, gleich wie Auber darüber lächelt, das aber im Stande war, Paganini in die fieberhafteste Extase zu versetzen und seinem Schöpfer eine Partei zu gewinnen, die keine andere Musik in dieser Welt mehr hören will, als die „phantastische Symphonie" von Berlioz. Wer diese Symphonie hier in Paris hört, gespielt von Berlioz' Orchester, muß wirklich glauben, ein noch nie vernommenes Wunder zu hören. Ein ungeheurer innerer Reichthum, eine helden-kräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen getheilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehthuend. Formen-Schönheit ist nirgends anzutreffen, nirgends der majestätisch ruhige Strom, dessen sicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten. Der erste Satz aus Beethoven's C moll-Symphonie wäre mir nach der „sinfonie fantastique" reine Wohlthat gewesen.

Hektor Berlioz: III, 350. — 352. — — X, 236. — Phantastische Symphonie: B. Bl. 1884, 65. 66. (geschr. 1841.)

Berlioz: Romeo- und Julia-Symphonie.

Mit großem Bedauern erfüllte mich die Anhörung seiner Symphonie: „Romeo und Julie“. Neben den genialsten Erfindungen häuft sich in diesem Werke eine solche Masse von Ungeschmack und schlechter Kunst-Oekonomie, daß ich mich nicht erwehren konnte zu wünschen, Berlioz hätte vor der Aufführung diese Komposition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke auch nur den geringsten Schaden zuzufügen, es von einer starken Zahl entstellender Unschönheiten zu entladen verstanden haben würde. Bei seiner übermäßigen Empfindlichkeit würde aber selbst sein vertrautester Freund es nicht wagen, einen ähnlichen Vorschlag zu thun.

Mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesscene in Berlioz' „Romeo und Julia“-Symphonie begegnete es mir, während der Anhörung den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwickelung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unleugbaren Mißbehagen. Ich errieth sogleich, daß, während der musikalische Faden verloren gegangen war (d. h. der konsequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an scenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakespeare'schen Balconscene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Komponisten. Dieser, sobald er diese Scene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz anderen Mitteln greifen muß, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannigfach zusammengesetzten Momenten einem Vorgange dieses Lebens so gleicht, daß jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf, und sublimirt dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsinhalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Scene in durchaus konkreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakespeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduktion übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein.

Nun sprachen wir aber immer noch von einer der glücklichsten Inspirationen des genialen Tonsetzers, und mein Urtheil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen diese Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder so Vollendetes zum Vorschein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs“, des „marche des pélerins“ u. s. w., die zu unserem Erstaunen uns zeigen, was bei diesem Verfahren zu erfinden sei.

Berlioz: Romeo- und Julia-Symphonie: B. Bl. 84, 67. (1841). — V, 250/51. (1857).

Berlioz: Benvenuto Cellini.

Es betrübt mich, daß Berlioz noch an die Bearbeitung seines Cellini gehen will oder soll! Wenn ich nicht irre, ist dieses Werk über zwölf Jahre alt: hat sich denn Berlioz seitdem nicht weiter entwickelt, um etwas ganz Anderes zu machen? Welch' ärmliches Zutrauen zu sich selbst, auf so eine frühere Arbeit wieder zurückkommen zu müssen. Das Verfehlte des Cellini liegt in der Dichtung, und in der unnatürlichen Stellung, in welche der Musiker dadurch gedrängt wurde, daß er durch rein musikalische Inventionen einen Mangel decken sollte, den eben nur der Dichter ausfüllen kann. Diesem Cellini wird Berlioz nun und nimmermehr aufhelfen; aber, wer gilt denn mehr, Cellini — oder Berlioz? — Für mich hat es etwas Grauenhaftes, diese galvanischen Wiedererweckungsversuche mit anzusehen. Berlioz soll doch nur um des Himmels willen eine neue Oper schreiben; es ist sein größtes Unglück, wenn er dieß nicht thut, denn nur Eines kann ihn retten: das Drama, und nur Eines muß ihn immer tiefer verderben, sein eigensinniges Umgehen dieses einzig richtigen Ausweges, und dieß wird nur bestärkt durch neues Befassen mit einem alten Versuche, bei dem ihn eben der Dichter im Stiche ließ, den er nur immer wieder durch seine Musik ersetzen will. Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dieß Berlioz, und sein Unglück ist, daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurecht legt, bald Shakespeare, bald Goethe sich nach seinem Belieben zurichtet. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm Das ist, was der Mann dem Weibe ist. Ich sehe es mit Jammer, daß dieser über alle Maaßen begabte Künstler an dieser egoistischen Einsamkeit zu Grunde geht.

Bismarck.

Die politische Entwickelung unsres modernen Staates hat es mit sich gebracht, daß ein Staatsmann seine Erfolge vor Denjenigen, welche zuvor keine Ahnung von ihrer Möglichkeit hatten, zu rechtfertigen und seine Maaßregeln dem Urtheile Derer zu unterwerfen hat, welchen erst bei solchen Gelegenheiten klar gemacht werden muß, um was es sich handelt.

Mit Mühe und Noth erwehrt sich unser großer Staatsmann der Anmaaßungen des römischen Geistes auf dem kirchlichen Gebiete; allseitig ganz unbeachtet bleiben die fortgesetzten Anmaaßungen des französischen Geistes im Betreff der Leitung und Bestimmung unseres Geschmackes und der von diesem wiederum beeinflußten Sitten. — Es war der Glaube an das wahre Wesen des deutschen Geistes, der einen deutschen Staatsmann unserer Tage mit dem ungeheueren Muthe beseelte, das von ihm erkannte Geheimniß der politischen Kraft der Nation durch kühne Thaten aller Welt aufzudecken. Das Geheimniß, zu dessen Aufdeckung beizutragen es mich drängt, wird in dem Zeugnisse dafür bestehen, daß der nun gefürchtete Deutsche auch in seiner öffentlichen Kunst fernerhin zu achten sei. Und wahrlich bedurfte der Glaube an die Kraft dieses Geheimnisses und an die Möglichkeit seiner Aufdeckung, kaum

Berlioz: Benvenuto Cellini: B. I, 187. 188. — Bismarck: I, VI. — — IX, 407. 381.

geringeren Muthes, als der dem Staatsmanne nöthige es war, der nur die lange gesparte Kraft einer in steter Ausbildung thätig gebliebenen Organisation genau zu ermessen hatte, um diese Kraft sich zu eigen zu machen; wogegen der Künstler gerade in der Sphäre, aus welcher, weil sie die Oeffentlichkeit am wirkungsvollsten berührt, auch die bedeutendste Wirkung auf diese zu erzielen ist, den eigentlichen Inbegriff der Verwahrlosung des öffentlichen Kunstsinnes in eine fast gleich kräftige Organisation eingeschlossen findet, als Jener die männliche Wehrkraft der Nation fand.

Unmöglich dünkt es, den Staatsmann den Blick hierher werfen zu lassen. Ich glaubte meinen Stolz darein setzen zu müssen, daß ich den etwa wiedererwachten deutschen Geist in den Sphären, denen die Pflege dieses Geistes als Ehrenpunkt obliegen zu müssen schien, für die Durchführung meines Werkes anriefe. Ich versäumte nicht, mich um die Theilnahme des deutschen Reichskanzlers zu bemühen. Nachdem eine Zusendung meiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ dort keine Beachtung gefunden hatte, setzte ich meine Werbung durch eine briefliche sehr ernst motivirte Bitte, wenigstens die zwei letzten Seiten meiner Broschüre über das „Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“ einer Durchlesung zu würdigen, unentmuthigt fort. Das Ausbleiben jeder Erwiderung hatte mich davon in Kenntniß zu setzen, daß mein Anspruch auf Beachtung in der obersten Staatsregion für anmaaßend zu gelten schien, womit, wie ich ebenfalls ersah, man sich zugleich in dort nie aus dem Auge verlorener Uebereinstimmung mit der großen Presse erhielt. Andererseits ward ich, zu einer Zeit empfindlicher Hemmungen im Fortgange meines Unternehmens, veranlaßt, das ehrwürdige Haupt unseres Reiches selbst um eine nennenswerthe Hilfe hierfür ehrfurchtvollst anzugehen; es ward mir versichert, der Kaiser habe mein Gesuch sogleich bewilligt und dem Reichskanzleramte in diesem Sinne empfohlen; auf ein entgegengesetztes Gutachten des damaligen Präsidenten dieses Amtes sei aber die Sache fallen gelassen worden. Man sagte mir dann, der Reichskanzler selbst habe hiervon gar nichts gewußt; die Angelegenheit habe Herr Delbrück allein in der Hand gehabt: daß dieser dem Kaiser abgerathen habe, sei nicht zu verwundern, denn er sei ganz nur Finanzmann, und bekümmere sich um sonst nichts. Dagegen hieß es, der Kultusminister, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee in das Auge fassen wollte, sei ganz nur Jurist, und wisse sonst von nichts. Aus dem Reichskanzleramte gab man mir den Rath, ich möge mich an den Reichstag wenden: dieser Zumuthung erwiderte ich nun aber, daß ich mich an die Gnade des Kaisers, sowie an die Einsicht des Reichskanzlers, nicht aber an die Ansichten der Herren Reichstagsabgeordneten zu wenden vermeint hätte. Als späterhin dem Defizit abgeholfen werden sollte, hatte man wiederum eine Einbringung an den Reichstag im Sinne, und wünschte den Antrag der dort am leichtesten durchfallenden Fortschrittspartei zugewiesen. Ich hatte bald von Reich und Kanzel genug.

Großherzige Illusionen zu nähren, ist dem deutschen Wesen nicht unanständig. Hätte Herr Dr. Busch die Versailler Tischreden unseres Reichsreformators bereits damals zu veröffentlichen für gut gehalten, so würde ich

Bismarck: IX, 381. — 382. X, 144. 145. 146. — 145.

jedoch wohl der Illusion, welche mich in jenen Sphären Theilnahme für meinen Gedanken erwecken zu können annehmen ließ, jedenfalls keinen Augenblick mich hingegeben haben.

Böhmen.

Das schöne Böhmen, das Land der Harfenspieler und Straßensänger. — O welches Entzücken! Hier, an einer böhmischen Landstraße, unter freiem Himmel das Beethoven'sche Septuor von Tanzmusikanten mit einer Reinheit, einer Präzision und einem so tiefen Gefühle vorgetragen, wie selten von den meisterhaftesten Virtuosen! („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.")

In Mitten jener böhmischen Wälder, so alt wie die Welt, liegt die „Wolfsschlucht", von welcher die Sage sich bis zu dem dreißigjährigen Kriege, der die letzten Spuren deutscher Herrlichkeit zertrümmerte, lebendig erhielt, nun aber, wie so vieles ahnungsvolle Gedenken, im Volke erstarb. Schon damals kannten die Meisten die geheimnißvolle Schlucht nur vom Hörensagen; es hieß nämlich, dieser oder jener Jäger sei einmal durch wilde, unwegsame Waldeseinöden, auf unbekannten Pfaden irrend, an den Saum der Wolfsschlucht gerathen: dieser erzählte dann grauenvolle Dinge, die er dort hinabblickend gewahrt. Die Sage vom Freischützen scheint das Gedicht jener böhmischen Wälder selbst zu sein, deren düster feierlicher Anblick uns sofort begreifen läßt, daß der vereinzelt hier lebende Mensch sich einer dämonischen Naturmacht, wenn nicht verfallen, doch unlösbar unterworfen glaubte. Noch heute ist dieser geheimnißvolle Verkehr des menschlichen Herzens mit der Natur nicht aufgehoben; in ihrem beredten Schweigen spricht diese heute noch zu jenem ganz so wie vor tausend Jahren, und das, was es ihm in altersgrauer Zeit erzählte, versteht er heute noch so gut wie damals. Und so wird diese Natursage das ewig unerschöpfliche Element des Dichters für den Verkehr mit dem Volke.

Vor dem Beginn der Proben meines „Rienzi" in Dresden (1842) machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge: dort verfaßte ich den vollständigen scenischen Entwurf meines „Tannhäuser". Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit (1845) war es mir vergönnt, eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen: hier, wie jedesmal wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt. Kaum hatte ich (dort) den schnell erfundenen und entworfenen Plan meiner „Meistersinger zu Nürnberg" niedergeschrieben, so ließ es mir auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geschah dieß während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen.

Boieldieu.

Unter den sehr wenigen, Gluck und Mozart verwandten Tondichtern, die uns auf dem öden Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne dienen,

---

Böhmen: I, 118. 119. — 259. 265. — — IV, 336. 349. 351. 352. — Boieldieu: III, 144.

ist namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken. Selbständig, und mit der Nation sympathisirend, schufen diese Meister das Vortrefflichste, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Werken verkörperte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation.

Ist die Kunst, im gemeinsten wie im erhabensten Sinne, als ein Spiel zu betrachten, so spielte der Franzose, im Leben wie in der Kunst, unter den Gesetzen der Galanterie mit der ritterlichen Liebe, dieser Liebe mit dem Ehrenpunkte, für welchen der Kavalier spielend sein Leben einsetzte. Die galante Musik fand in den Chansons vom „Troubadour", sowie in den Weisen der französischen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmisch-melodisches Element zur Kultur, und keiner wußte dieses eben anmuthiger auszubilden als schließlich Boieldieu.

Die Musik Boieldieu's, welche in der „weißen Dame" sich sogar mit einem Anfluge sinniger Romantik schmücken konnte, ist für ihren Charakter am deutlichsten nach dem „Jean de Paris" zu erkennen. Bis hierher ist der Franzose „galant", und die Gesetze der Galanterie geben ihm zugleich die Gesetze für das Anmuthige, wie Anständige, selbst für die vergnüglichste Kunst, als welche er stets die Musik betrachtet. Doch wie nun die Sitte der Galanterie im französischen Leben verblaßte, und zum grämlichen Schatten mit frömmlerischem Heuchelscheine ward, machte sich hiergegen das neue Lebensgesetz des „Amüsements" geltend; jetzt herrschte der „Bourgeois", der für seine schwere Plage des Tages sich am Abend „amüsiren" wollte; die Freuden der Galanterie, selbst wenn sie für ihn besonders hergerichtet wurden, langweilten ihn; der Quell mußte nicht über, sondern unter ihm aufgesucht werden. In diesem Betreff ist es noch nicht genügend beachtet, wie auffallend Auber's Musik von derjenigen Boieldieu's sich unterschied.

Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreichs begeisterte aus Boieldieu's herrlichem Jean de Paris; die Lebhaftigkeit, der Geist, der Witz, die Anmuth der Franzosen blühte in dem ihnen völlig und ausschließlich eigenen Genre der „Opéra comique". Wohin ist die Grazie Mehül's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heut zu Tage dieses Theater durchrasseln?

Bologna.

Der „Lohengrin", über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme z. B. in Leipzig und Berlin die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen „Tristan" denkend, mich, nach dem bisherigen Schicksale dieses Werkes im großen Heimathlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was ist deutsch?"

Durfte ich den italienischen Freunden meiner Kunst die unvergleichliche Freude ausdrücken, welche ich über den so vielsagenden Erfolg meines Lohen-

Boieldieu: III, 144. I, 204. — IX, 65. — 64. 65. 64. — I, 204. 20. — Bologna: VI, 380. — IX, 346.

grin in Bologna empfand, so hatte ich nun mein inniges Erstaunen darüber kundzugeben, daß diesem Erfolge selbst von den bürgerlichen Behörden dieser Stadt die wichtige Bedeutung zugemessen ward, welche ich in dem Beschlusse derselben, mich zu ihrem Ehrenbürger zu erwählen, zu erkennen hatte. — Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin“ in Bologna, ist in keiner Stadt Frankreichs denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas“ war es einzig möglich, daß ein Werk, welches zunächst allen Gewohnheiten eines Publikums so gänzlich fremd gegenüberstand, wie das meinige dem Bologneser, sofort als ein innig vertrauter Gast begrüßt werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, daß seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, daß der Mutterschooß, aus welchem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen.

Ludwig Börne.

Kein Volk bedarf es mehr, aufgestachelt und in die Nöthigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche. Hiervon geschah nun Seitens der deutschen Fürsten und Regierungen gerade das Gegentheil. Es mußte der Jude Börne sein, der zuerst den Ton zur Aufstachelung der Trägheit des Deutschen anschlug, und hierdurch, wenn auch in diesem Sinne gewiß absichtslos, das große Mißverständniß der Deutschen in ihrem eigenen Betreff bis zur traurigsten Verwirrung steigerte, — das Mißverständniß, welches zu seiner Zeit den österreichischen Staatskanzler, Fürsten Metternich, bei der Leitung der deutschen Kabinetspolitik bestimmte, die Bestrebungen der deutschen „Burschenschaft“ für identisch mit denen des ehemaligen Pariser Jakobinerclubs zu halten! Hatten die Regierungen es sich zur Maxime gemacht, die deutschen Völker nach dem Maaße der französischen Zustände zu beurtheilen, so fanden sich auch diejenigen Unternehmer ein, welche vom Standpunkte des unterdrückten deutschen Volksgeistes aus nach französischer Maxime zu den Regierungen hinaufblickten. Verstand der außerhalb stehende, nur seinen Vortheil suchende Spekulant es recht, so konnte er sich dießmal mitten in das deutsche Volks- und Staatswesen hineinschwingen, um es auszubeuten und endlich nicht etwa zu beherrschen, sondern es geradesweges sich anzueignen.

Die Ermordung Kotzebue's durch Sand, — eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige That. Ueber sie machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß darüber fehlen lassen.

Aus seiner Sonderstellung als Jude trat Börne Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht, und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur mit auch unserer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dieß erfüllt. Aber gerade Börne lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgiltig kalter

Bologna: IV, 346. 348. 349. — Börne: X, 68. 69. — — VIII, 107. — — V, 107. 108.

Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Noth, Aengste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet.

Brahma.

Die urheilige älteste Religion des menschlichen Geschlechts, die Brahmanen-Lehre, stellt allerdings den Mythos von einer Entstehung der Welt durch Gott auf; allein sie preist diesen Akt nicht als eine Wohlthat, sondern stellt ihn als eine Sünde Brahma's dar, die dieser, der sich selbst in diese Welt verwandelte, durch die ungeheuren Leiden eben dieser Welt abbüßt, und sich in denjenigen Heiligen erlöst, die durch vollständige Verneinung des Willens zum Leben, in der einzig nur noch sie erfüllenden Sympathie für alle Leidende, in das „Nirwana", d. h. das Land des Nicht-mehrseins übergehen.

Brahmanismus.

Wie weit durch jene gesteigerte Hauptfähigkeit (die Fähigkeit zu bewußtem Leiden), die wir als die Einheit der menschlichen Gattung konstatirend annahmen, die bevorzugteste weiße Race sich in der wichtigsten Angelegenheit der Welt erhob, sehen wir an ihren Religionen. Die beiden erhabensten Religionen, Brahmanismus mit dem aus ihm sich loslösenden Buddhaismus und Christenthum, lehren Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften, womit sie dem Strome der Weltbewegung sich geradesweges entgegenstemmen. Das Innewerden einer tiefen Verschuldung unseres Daseins bestimmte die ganz von dieser Einsicht Durchdrungenen zur Abwendung von allem die Leidenschaften Aufreizenden durch freiwillige Armuth und vollständige Enthaltung von animalischer Nahrung. Diesen Weisen enthüllte sich das Geheimniß der Welt als eine ruhelose Bewegung der Zerrissenheit, welche nur durch das Mitleid zur ruhenden Einheit geheilt werden könne. Das einzig ihn erfüllende Mitleid erlöste den Weisen von dem rastlosen Wechsel aller leidenden Existenzen, die er selbst bis zu seiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte; er mußte erkennen, daß seine höchste Beglückung das vernunftbegabte Wesen durch freiwilliges Leiden gewinnt, welches er daher mit erhabenem Eifer aufsucht und brünstig erfaßt.

Wohl muß uns die brahmanische Religion als staunenswürdigstes Zeugniß für die Weitsichtigkeit, wie die fehlerlose Korrektheit des Geistes jener zuerst uns begegnenden arischen Geschlechter gelten, welche auf dem Grunde einer allerwesenhaftesten Welterkenntniß ein religiöses Gebäude aufführten, das wir, nach so vielen tausend Jahren unerschüttert, von vielen Millionen Menschen heute noch als, jede Gewohnheit des Lebens, Denkens, Leidens und Sterbens durchdringendes und bestimmendes Dogma erhalten sehen. Sie hatte den einzigen Fehler, daß sie eine Racen-Religion war: die tiefsten Erklärungen der Welt, die erhabensten Vorschriften für Läuterung und Erlösung aus ihr, werden heute noch von einer ungeheuer gemischten Bevölkerung gelehrt, geglaubt und befolgt, in welcher nicht ein Zug wahrer Sittlichkeit

Brahma: B. II, 83. — Brahmanismus: X, 358. 289. 261. — 358. 359.

anzutreffen ist. Ohne bei diesem Anblicke zu verweilen noch auch selbst den Gründen dieser Erscheinung näher nachzuforschen, gedenken wir nur dessen, daß es eine erobernde und unterjochende Race war, welche, den allerdings ungeheuren Abstand der niederen Racen von sich ermessend, mit einer Religion zugleich eine Zivilisation gründete, durch deren beiderseitige Durchdringung und gegenseitige Unterstützung eine Herrschaft zu begründen war, welche durch richtige Abschätzung und Geltendmachung vorgefundener natürlicher Gegebenheiten auf festeste Dauer berechnet war. Eine Meisterschöpfung sonder Gleichen: Herrscher und grauenvoll Bedrückte in ein Band metaphysischer Uebereinstimmung solcher Maaßen verschlingend, daß eine Auflehnung der Bedrückten undenklich gemacht ist, wie denn auch die weitherzige Bewegung des Buddha zu Gunsten der menschlichen Gattung an dem Widerstande der starren Racenkraft der weißen Herrscher sich brechen mußte, um als bieder abergläubische Heilsordnung von der gelben Race zu neuer Erstarrung aufgenommen zu werden.

Weil die brahmanische Religion die Anwendung der Erkenntniß auf die Befestigung der Herrschaft einer bevorzugten Race war, verlor sie sich durch Künstlichkeit bis in das Uebermaaß des ganz Absurden. In dieser Beziehung haben wir es als eine erhabene Eigenthümlichkeit der christlichen Religion zu betrachten, daß die tiefste Wahrheit durch sie den „Armen am Geiste“ zum Troste und zur Heils-Anleitung erschlossen werden sollte; wogegen die Lehre der Brahmanen ausschließlich den „Erkennenden“ nur angehörte, weshalb diese die in der Natürlichkeit haftende Menge als von der Möglichkeit der Erkenntniß ausgeschlossene und nur durch zahllose Wiedergeburten zur Einsicht in die Nichtigkeit der Welt gelangende, ansahen.

Die brahmanische Lehre von der Sündhaftigkeit der Tödtung des Lebendigen und der Verspeisung der Leichen gemordeter Thiere entsprang der vorangehenden Erkenntniß der Einheit alles Lebenden, und der Täuschung unserer sinnlichen Anschauung, welche uns diese Einheit als eine unfaßbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verschiedenheit vorstellte. Jene Lehre war somit das Ergebniß einer tiefsten metaphysischen Erkenntniß, und wenn der Brahmane uns die mannigfaltigsten Erscheinungen der lebenden Welt mit dem Bedeuten: „das bist Du!“ vorführte, so war uns hiermit das Bewußtsein davon erweckt, daß wir durch die Aufopferung eines unserer Nebengeschöpfe uns selbst zerfleischten und verschlängen. Daß das Thier nur durch den Grad seiner intellektualen Begabung vom Menschen verschieden war, daß das, was aller intellektualen Ausrüstung vorausgeht, begehrt und leidet, in Jenem aber ganz derselbe Willen zum Leben sei wie im vernunftbegabtesten Menschen, und daß dieser eine Wille es ist, welcher in dieser Welt der wechselnden Formen und vergehenden Erscheinungen sich Beruhigung und Befreiung erstrebt, sowie endlich, daß diese Beschwichtigung des ungestümen Verlangens nur durch gewissenhafteste Uebung der Sanftmuth und des Mitleidens für alles Lebende zu gewinnen war, — dieß ist dem Brahmanen und Buddhisten bis auf den heutigen Tag unzerstörbares religiöses Bewußtsein geblieben. Wir erfahren, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eng-

Brahmanismus: X, 359. — 360. 276. — 290. 291.

lische Spekulanten die ganze Reis-Ernte Indiens aufgekauft hatten, und dadurch eine Hungersnoth im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingeborenen dahinraffte: keiner dieser Verhungernden war zu bewegen gewesen, seine Hausthiere zu schlachten und zu verspeisen; erst nach ihren Herren verhungerten auch diese. Ein mächtiges Zeugniß für die Aechtheit eines religiösen Glaubens, mit welchem die Bekenner desselben allerdings auch aus der „Geschichte“ ausgeschieden sind.

Dem sich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beschützer der äußeren Ruhe nothwendig und deßhalb bemitleidenswerth erscheinen; der Jäger ward ihm aber entsetzlich, und der Schlächter der befreundeten Hausthiere ganz undenklich. Diesem Volke erwuchsen keine Eberhauer aus dem Zahngebisse, und doch blieb es muthiger als irgend ein Volk der Erde, denn es ertrug von seinen späteren Peinigern jede Qual und Todesart standhaft für die Reinheit seines milden Glaubens, von welchem nie ein Brahmane oder Buddhist, etwa aus Furcht oder für Gewinn, wie dieses von Bekennern jeder anderen Religion geschah, sich abwendig machen ließ.

Die Weisheit der Brahmanen, ja aller gebildeten Heidenvölker, ist uns verloren gegangen: mit der Verkennung unseres Verhältnisses zu den Thieren sehen wir eine, im schlimmen Sinne selbst verthierte, ja mehr als verthierte, eine verteufelte Welt vor uns.

J. Brahms.

Was aus unserer großen, unsäglich herrlichen deutschen Musik wird, darauf kann es uns am Ende einzig ankommen. Möge es daher unsere Freunde nicht beirren, wenn wir gerade auf dem Gebiete der Musik gegen Alles, was uns als unächt gelten muß, uns vollständig ohne Schonung zeigen. Gerade daß die Leute, mit denen wir hier zu thun haben, sich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutschen“ Geistes dieses unseres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zur Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Das Komponiren lehren zu wollen, hatte ich mich in keiner Weise anheischig gemacht, da ich dieß von denjenigen Nachfolgern Beethoven's, welche Brahms'sche Symphonien komponiren, sehr gut besorgt wissen darf. — Es ging und geht in unseren Symphonien und dergleichen jetzt weltschmerzlich und katastrophös her; wir sind düster und grimmig, dann wieder muthig und kühn; wir sehnen uns nach der Verwirklichung von Jugendträumen; dämonische Hindernisse belästigen uns; wir brüten, rasen wohl auch: da wird endlich dem Weltschmerz der Zahn ausgerissen; nun lachen wir und zeigen humoristisch die gewonnene Weltzahnlücke, tüchtig, derb, bieder, ungarisch oder schottisch, — leider für Andere langweilig. Die hier gemeinten Symphonien-Kompositionen unserer neuesten — sagen wir: romantisch-klassischen — Schule unterscheiden sich von den Wildlingen der sogenannten Programm-Musik, außer dadurch, daß sie uns selbst programmbedürftig erscheinen, besonders

Brahmanismus: X, 291. — 292. 293. — 263. — J. Brahms: VIII, 392. X, 41. 42. VIII, 392. — — X, 168. 238.

auch durch die gewisse zähe Melodik, welche ihnen aus der von ihren Schöpfern bisher still gepflegten, sogenannten „Kammermusik“ zugeführt wird. Was vorher zu Quintetten und dergleichen hergerichtet gewesen war, wurde nun als Symphonie servirt: kleinliches Melodieen-Häcksel, mit Heu gemischtem vorgetrunkenem Thee zu vergleichen, von dem Niemand weiß was er schlürft, aber unter der Firma „Aecht“ endlich für den vermeintlichen Genuß von Weltschmerz zubereitet.

Ernstlich betrachtet: wir können nicht glauben, daß der Instrumentalmusik durch die Schöpfungen ihrer neuesten Meister eine gedeihliche Zukunft gewonnen worden ist; vor Allem aber dürfte es für uns schädlich werden, wenn wir diese Werke gedankenlos der Hinterlassenschaft Beethoven's anreihen, da wir im Gegentheile dazu angeleitet werden sollten, das gänzlich Un-Beethovenische in ihnen uns zu vergegenwärtigen, was allerdings im Betreff der Unähnlichkeit mit dem Beethovenischen Geiste, trotz der auch hier uns begegnenden Beethoven'schen Themen, nicht allzuschwer fallen dürfte, im Betreff der Form aber namentlich für die Zöglinge unserer Konservatorien nicht leicht sein kann, da diesen unter der Rubrik „ästhetischer Formen“ nichts wie verschiedene Namen von Komponisten zum Auswendiglernen gegeben werden, womit sie für ihr Urtheil sich ohne weiteren Vergleich dann werden helfen müssen.

Ein jüngerer Musiker, dem ich einmal das Abwarten von „Einfällen“ anrieth, warf mir skeptisch ein, woher er denn wissen könnte, daß der Einfall, den er etwa unter Umständen hätte, sein eigener sei. Unseren großen Symphonisten der „Jetztzeit“ wäre sogar anzurathen, den hierin ausgedrückten Zweifel im Betreff des Eigenthumes ihrer Einfälle sofort recht gründlich in Gewißheit zu verwandeln, ehe dieß Andere thun.

Die Musik ist das Witzloseste, was man sich denken kann, und doch wird jetzt fast nur noch witzig komponirt. Ich vermuthe, dies geschieht unseren Litteraten zu Liebe, namentlich auch Herrn Paul Lindau zu Gefallen, welcher, wie man mir sagt, von aller Kunst immer nur amüsirt sein will, weil er sich sonst langweilt. So schafft ihm denn Amüsement! Macht Witz, auch ihr Musiker; verkleidet euch und steckt eine Maske vor! Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heißt es „komponiren“ — zusammenstellen — wenn auch noch Erfindung dazu nöthig sein sollte? Aber je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers („an allen meinen Leiden“!), morgen mit der Halleluja-Perrücke Händel's, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero Zehn verkleidet antreffen könnt. Ihr lacht: — das habt ihr leicht, ihr witzigen Zuschauer! Aber Jene selbst sind dabei so ernst, so streng, daß einer von ihnen ganz besonders zum ernsten Musik-Prinzen unserer Zeit diplomirt werden mußte, damit euch das Lachen verwiesen wäre. Vielleicht aber lacht ihr gerade wieder darüber? Dieser ernste Musikprinz würde euch nämlich

Brahms: X, 238. 239. — 238. — — 225. — — 194. 195. 196.

von vornherein sehr langweilig erschienen sein, wenn ihr Schlauen nicht eben dahintergekommen wäret, daß etwas gar nicht so besonders-Würdiges unter der Maske stecke, sondern Jemand ganz eures Gleichen, mit dem ihr nun wieder Maske spielen könnt, indem ihr euch anstellt, als ob ihr ihn bewundertet, was euch nun wieder amüsirt, wenn ihr gewahrt, daß er sich die Miene giebt, als glaube er euch.

Genau betrachtet liegt hierbei der Witz dennoch nicht in der Musik, sondern in dem Vorgeben der Komponisten, wirklich gut zu komponiren, sowie in den hieraus erfolgenden Quid-pro-quo's. Gewiß war ihre Absicht hierbei, immer nur etwas Gutes zu schaffen; nur erging es ihnen umgekehrt wie Mephistopheles, welcher stets das Böse wollte und doch das Gute schuf. Gewiß wollte Jeder von ihnen einmal eine wirklich wahre Melodie zu Stande bringen, solch eine Beethoven'sche Gestalt, wie sie mit allen Gliedern eines lebendigen Leibes vor uns zu stehen scheint. Aber, was half da alle ars musicae severioris, ja selbst musicae jocosae, wenn die Gestalt selbst durchaus sich nicht zeigen, viel weniger noch komponiren lassen wollte! Nun sieht aber Alles, was wir da aufgeschrieben finden, Beethoven's Musik-Gestalten wiederum so sehr ähnlich, daß sie oft wie geradezu kopirt erscheinen: und doch will selbst das allerkünstlichst Zusammengestellte nicht im Entferntesten etwa solch eine Wirkung verursachen, wie das für die Kunst so gar nichts sagende, ja fast lächerlich unbedeutende



womit in jedem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum plötzlich aus der Lethargie zur Ekstase erweckt wird! Offenbar eine gewisse Malice des Publikums, welcher man durch energische Handhabung der „Schule" beikommen muß. Mein seliger Kollege in der Dresdener Kapellmeisterei, Gottlieb Reißiger, der Komponist des letzten Gedankens Weber's, beklagte sich bei mir einmal bitter, daß ganz dieselbe Melodie, welche in Bellini's „Romeo und Julia" stets das Publikum hinriß, in seiner „Adele de Foix" gar keine Wirkung machen wollte. Wir fürchten, daß der Komponist des letzten Gedankens Robert Schumann's über ähnliches Mißgeschick sich zu beklagen haben dürfte. —

Ueber die zuletzt berührte, gewissermaaßen ethische, Seite unseres Komponirens sei nun für heute genug gesagt. Hier ist Alles ursprünglich ohne Schuld, wie im Paradies. Mendelssohn's großes Wort: „Jeder komponirt so gut er kann" — gilt als weise Norm, welche im Grunde auch nie überschritten wird. Die Schuld beginnt erst dann, wenn man besser komponiren will, als man kann; da dieß nicht füglich angeht, so verstellt man sich wenigstens so, als könnte man es; dieß ist die Maske. Auch das schadet noch nicht viel; schlimm wird es erst, wenn viele Leute — Vorsteher u. dgl. — durch die Maske wirklich getäuscht werden, und etwa Hamburger Festbankette und Breslauer Diplome hieraus hervorgehen; denn diese Täuschung ist nur dadurch zu ermöglichen, daß man die Leute glauben macht, man komponire

Brahms: X, 196. — 196. 197. 198. — 199. 198.

besser als Andere, welche wirklich gut komponiren. Doch will auch dieß am Ende noch nicht gar zu viel sagen; denn wir steigern Mendelssohn's Ausdruck dahin: „Jeder thut überhaupt, was und wie er kann." Was liegt im Grunde genommen so viel an der Fälschung der Kunsturtheile oder des Musikgeschmackes? Ist dieß nicht eine wahre Lumperei gegen Alles, was sonst noch bei uns gefälscht wird, als Waaren, Wissenschaften, Lebensmittel, öffentliche Meinungen, staatliche Kulturtendenzen, religiöse Dogmen, Kleesamen, und was sonst noch? Sollen wir auf einmal in der Musik einzig tugendhaft sein?

Ich bin kein Musiker, und empfinde dieß sofort, wenn man mir eine berühmte Komposition dieses oder jenes unserer jetzt gefeierten Meister der Musik vorführt, und ich eben die Musik darin gar nicht gewahr werden kann. Offenbar handelt es sich hier um ein Gebrechen, mit dem ich behaftet bin, und welches mich unfähig macht, an dem Fortschritt unserer Musik theilzunehmen.

Giordano Bruno.

Die Richtigkeit der Behauptung, daß jedes hervorragende Individuum stets nur das Produkt seiner zeitlichen und räumlichen Umgebung, somit der geschichtlichen Periode der Entwickelung des menschlichen Gattungsgeistes, in welche es geworfen, sein könne, scheint unleugbar; nur bleibt dabei wieder zu erklären, warum jenes Individuum, je bedeutender es war, in desto größerem Widerspruche mit seiner Zeit sich befand. Giordano Bruno's Schicksal ließ durch stupide Mönche der gesegneten Renaissance-Zeit im schönen Italien einen Mann auf dem Scheiterhaufen sterben, der (nach Schopenhauer's Ausruf) zur selben Zeit am Ganges als Weiser und Heiliger geehrt worden wäre. Offenbar bereiten Zeit und Raum große Verlegenheiten. In Wirklichkeit sind es diese beiden Tyrannen, welche das Erscheinen großer Geister zu völligen Anomalien, ja Sinnwidrigkeiten machen, worüber dann die in Zeit und Raum sich ausstreckende Allgemeinheit, wie zum Vergnügen jener Tyrannen, mit einem gewissen Rechte sich lustig machen darf.

Buddha.

Nach Buddha's Lehre von der Seelenwanderung wird jeder Lebende in der Gestalt desjenigen Wesens wiedergeboren, dem er, auch bei sonst reinstem Lebenswandel, irgend einen Schmerz zufügte, damit er selbst diesen Schmerz kennen lerne, und nicht eher hört diese leidenvolle Wanderung für ihn auf, nicht eher wird er somit nicht wiedergeboren, als bis er nach einer Wiedergeburt in einem Lebenslaufe keinem Wesen ein Leid mehr zufügte, sondern im Mitgefühl mit ihnen sich, seinen eigenen Lebenswillen, vollkommen verneinte. Das Schlimme ist, daß die tiefsten Einsichten in das Wesen der Dinge nur von jenen ganz abnorm organisirten Menschen (den wahrhaften Genie's und den wahrhaften Heiligen aller Zeiten) gewonnen, und somit auch nur von ihnen vollständig verstanden werden können; um diese Einsichten mitzutheilen, müssen die erhabenen Religionsstifter daher in Bildern reden, wie

Brahms: X, 199. — — 374. 375. — Giordano Bruno: X, 125. 126. — Buddha: B. II, 83. 84. (82.)

sie eben der gemeinen — normalen — Fassungskraft zugänglich sind; wird hierbei schon Vieles entstellt (wiewohl die Buddha-Lehre von der Seelenwanderung die Wahrheit fast ganz bestimmt schon ausdrückt), so verzerrt bei der normalen menschlichen Gemeinheit und Zügellosigkeit des allgemeinen Egoismus das Bild sich nothwendig zur Fratze.

Die Lehre der Brahmanen gehörte ausschließlich nur den „Erkennenden“ an, wogegen die in der Natürlichkeit haftende Menge als von der Möglichkeit der Erkenntniß ausgeschlossene und nur durch zahllose Wiedergeburten zur Einsicht gelangende angesehen wurde. Daß es einen kürzeren Weg zur Heilsgewinnung gebe, zeigte dem armen Volke der erleuchtetste Wiedergeborene selbst: nicht aber das erhabene Beispiel der Entsagung und unstörbarsten Sanftmuth, welches Buddha gab, genügte allein seinen brünstigen Nachfolgern; sondern die letzte große Lehre der Einheit alles Lebenden durfte seinen Jüngern wiederum nur durch eine mythische Erklärung der Welt zugänglich werden, deren überaus sinniger Reichthum und allegorische Unfaßlichkeit immer nur der Grundlage der von staunenswürdiger Geistes-Fülle und Geistes-Bildung getragenen brahmanischen Lehre entnommen ward. Die weitherzige Bewegung des Buddha zu Gunsten der menschlichen Gattung mußte sich so an dem Widerstande der starren Racenkraft der weißen Herrscher brechen, um als bieder abergläubische Heilsordnung von der gelben Race zu neuer Erstarrung aufgenommen zu werden.

Nach der Annahme selbst der weisesten Gesetzgeber blieb das Weib dem natürlichen Gattungsgesetze so stark unterworfen, daß z. B. der Buddha es von der Möglichkeit der Heiligwerdung ausgeschlossen gehalten wissen wollte. Es ist ein schöner Zug der Legende, welcher den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme auch des Weibes sich bestimmen läßt.

Hans von Bülow.

Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigenthümlicher Styl am erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern der Mendelssohn'schen Lehre („nur keinen Effekt!“) wirklich studirt und gespielt worden sind. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler jener Enthaltsamkeitsschule? Nein! Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Ist es auf dem einzig richtigen Wege, der Aufsuchung und Hervorhebung der rein melodischen Essenz der Musik, wahrhaft berufenen Musikern gelungen, die erforderliche Vortragsweise für die früher unverständlich dünkenden Werke Beethoven's aufzufinden, so dürfen wir auch hoffen, daß sie diese Vortragsweise als giltige Norm hierfür anderweitig so festzustellen vermögen, wie dieß im Betreff der Klaviersonaten Beethoven's in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise bereits durch Bülow geschehen ist.

Buddha: II, 84. — X, 276. 359. — — E. 129. — Hans von Bülow: VIII, 388. 389. — IX, 280.

Byron.

Byron will ein Epos schreiben und sucht sich einen Helden dazu. Dieß ist das aufrichtigste Zugeständniß unsres abstrakten, lieblosen Kunstproduzirens.

(Brieflich 1851.) Mein neuer Freund, der englische Dichter Shelley... Er und sein Freund Byron zusammen, bilden einen vollständigen herrlichen Menschen.

Kühne Griffe in das Gebiet des Epos werden unseren neuesten poetischen Litteraten durch vorsichtige Beachtung Byron'scher Poesien erleichtert; und was bereits Britten, Franzosen und Russen nachahmten, wird noch einmal in einem biederen Deutsch nachgeahmt.

Byzantinismus.

Die ungeheuerlichsten Ausschweifungen des griechischen Geistes, die wir während des Byzantinischen Kaiserthumes in einem Grade gewahren, der uns den hellenischen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, entsprangen demselben Irrthum, der im Grunde doch nur die normale Krankheit des hellenischen Wesens war: die Natur war dem Griechen nur der ferne Hintergrund des Menschen; Allem, was er in ihr ersah, suchte er menschliche Gestalt und menschliches Wesen anzubilden. Als er das unwillkürlich ihr entnommene Maaß schönen Lebens verloren hatte, vermochte dieses nothwendige Maaß sich nirgends ihm aus einer richtigen Anschauung der Natur zu ersetzen.

Das Byzantinische Kaiserthum bestand, so lange die unnatürlichen Bedingungen vorhanden blieben, die es — innerlich todt — immer noch am Leben erhielten; bis endlich die ungezogenen Türken kamen, die dem Byzantinischen Reiche ein Ende machten und so grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Rosse zur Krippe zu führen.

Byron: E. 54. — B. III, 150. — VIII, 78. — Byzantinismus: III, 172. 171. — 316.

Calderon.

Bei den Spaniern entwickelte sich, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen hatte, aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen. Was dagegen Shakespeare so unbegreiflich wie unvergleichlich macht, ist, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauspiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebenvoll durchdrungen wurden, daß sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen. — Den dämonischen Abgrund des Theaters, aus dessen Tiefe Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, überbrückte der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen.

(Brieflich 1858.) Welches Labsal es ist, im reifsten Alter eine Bekanntschaft mit einem Dichter wie Calderon zu machen, durfte ich empfinden. Er hat mich auch hierher (nach Paris) begleitet und soeben beendigte ich die Lektüre des „Apollo und Klymene" mit der Fortsetzung „Phaeton". Mir ist er, bei meiner großen Talentlosigkeit für Sprachen (wie für Musik!) leider nur in Uebersetzung zugänglich.*) Doch hat Schlegel, Gries (mit den bedeutendsten Stücken), von der Malsburg und auch Martin (bei Brockhaus) viel dafür gethan, uns den Geist und oft selbst die unbeschreibliche Feinheit des Dichters zu erschließen.

Ich bin nahe daran, den Calderon einzig hoch zu stellen. Durch ihn hat sich mir auch die Bedeutung des spanischen Wesens erschlossen: eine unerhörte, unvergleichliche Blüthe, mit solcher Schnelle der Entwickelung, daß sie bald

---

*) Vgl. 1. Jan. 1858: Meine Lektüre ist jetzt nur: Calderon, der mich doch am Ende verleiten wird, noch etwas Spanisch zu lernen.

Calderon: IX, 164. 165. 131. VIII, 81. — B. II, 187. 188.

beim Tode der Materie und — zur Weltverneinung gelangen mußte. Der feine und tief leidenschaftliche Sinn der Nation giebt sich in dem Begriffe der „Ehre“ einen Ausdruck, in welchem sich das Edelste und zugleich das Schrecklichste zu einer zweiten Religion bestimmt. Die furchtbarste Selbstsucht und die höchste Aufopferung suchen zugleich dort ihre Befriedigung. Das Wesen der eigentlichen „Welt“ konnte nie einen schärferen, blendenderen, beherrschenderen — und zugleich vernichtenderen, entsetzlicheren Ausdruck erhalten. Die ergreifendsten Darstellungen des Dichters haben den Konflikt dieser „Ehre“ mit dem tief menschlichen Mitgefühl zum Vorwurf; die „Ehre“ bestimmt die Handlungen, welche von der Welt anerkannt, gerühmt werden; das verletzte Mitgefühl flüchtet sich in eine fast unausgesprochene, aber desto tiefer erfassende, erhabene Melancholie, in der wir das Wesen der Welt als furchtbar und nichtig erkennen. Dieses wunderbar ergreifende Bewußtsein ist es nun, was in Calderon so bezaubernd schöpferisch gestaltend uns entgegentritt, und kein Dichter der Welt steht ihm hierin gleich. Die katholische Religion ist es nun, welche diesen tiefen Zwiespalt zu vermitteln eintritt, und nirgends konnte sie eine solche Bedeutung gewinnen, als einzig hier, wo der Gegensatz der Welt und des Mitgefühles sich so prägnant, scharf und plastisch ausbildete, wie bei keiner anderen Nation es der Fall war.

Wie bezeichnend ist es nun auch, daß fast alle großen spanischen Dichter in der zweiten Hälfte ihres Lebens sich in den geistlichen Stand zurückzogen. Wie einzig aber ist es, daß von hier aus, nach vollkommener ideeller Ueberwindung des Lebens, diese Dichter dann dasselbe Leben mit einer Sicherheit, Reinheit, Wärme und Deutlichkeit schildern konnten, wie nie vorher, da sie im Leben standen; ja die graziösesten, launigsten Schöpfungen sich aus jener geistlichen Zurückgezogenheit zu Tage brachten! Mir kommt, dieser wundervoll bedeutenden Erscheinung gegenüber, jede andere National-Litteratur höchst bedeutungslos vor; und wenn die Natur solch einen Einzigen, wie den Shakespeare, unter den Engländern hervorgehen ließ, so sehen wir nun auch, wie Einzig dieser war; und daß die prachtvolle englische Nation in so herrlicher Blüthe weltschachernd immer noch fortgedeiht, während die spanische zu Grunde ging, ergreift mich tief, weil auch diese Erscheinung so bestimmt mich über das, worauf es in der Welt ankommt, aufklärt! — —

Wir würden den großen Calderon gewiß durchaus unrichtig beurtheilen, wenn wir ihn für ein Produkt der zu seiner Zeit im Katholizismus herrschenden Lehre der Jesuiten ansehen wollten; denn es ist offenbar, daß des Meisters tiefe Welterkenntniß die jesuitische Weltanschauung weit hinter sich läßt, während diese seine Dichtungen für deren zeitgemäße Gestaltung doch so stark beeinflußt, daß wir erst den Eindruck hiervon zu überwinden haben, um den erhabenen Tiefsinn seiner Ideen rein zu erfassen. Ein ebenso reiner Ausdruck dieser Ideen war dem Dichter bei der Vorführung seiner Dramen für ein Publikum unmöglich, welches zu dem tiefen Sinn derselben nur durch die jesuitischen Lehrsätze, in welchen es erzogen wurde, hingeführt werden zu können schien.

Calderon: B. II, 188. — 189. — — X, 128. 129.

Hugo Capet.

Dem letzten französischen Karlinger waren in Frankreich die Capetinger gefolgt. Hugo Capet's Abkunft war wohlbekannt; Jeder wußte, was sein Geschlecht vordem gewesen, und wie er zur Königskrone gelangt war: Klugheit, Politik, und, wo es galt, Gewalt, halfen ihm und seinen Nachkommen, und ersetzten ihnen die Berechtigung, die im Glauben des Volkes ihnen abging. Diese Capetinger, in allen ihren späteren Zweigen, wurden das Vorbild des modernen König- und Fürstenthumes: in einem Glauben an seine urgeschlechtliche Herkunft konnte es keine Begründung für seine Ansprüche suchen; von jedem Fürsten wußte die Mit- und Nachwelt, durch welche bloße Verleihung, um welchen Kaufpreis, oder durch welche Gewaltthat er zur Macht gelangt, durch welche Kunst, oder durch welche Mittel er sich in ihr zu erhalten streben mußte.

Thomas Carlyle.

In seiner Geschichte Friedrich's des Großen bezeichnet Thomas Carlyle den Ausbruch der französischen Revolution als den beginnenden Akt der Selbstverbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation, und weist seine Leser folgendermaßen darauf hin: „Dort ist euer nächster Meilenstein in der Geschichte der Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges und Truges, wie im Feuer der Hölle. Dieß ist das wahrhaft himmlisch-höllische Ereigniß: das seltsamste, welches seit tausend Jahren stattgefunden. Denn es bezeichnet den Ausbruch der ganzen Menschheit in Anarchie, in den Glauben und die Praxis der Regierungslosigkeit — das heißt (wenn man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer — was ich menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein sehr unbewußtes, aber doch ein todesernstes Suchen nach w a h r e n Herrschern und Lehrern. Jahrhunderte davon liegen noch vor uns, mehrere traurige, schmutzig-aufgeregte Jahrhunderte, die wenig nütze. Das tausendjährige Reich der Anarchie; — k ü r z t e s a b, g e b t e u e r H e r z b l u t h i n, e s a b z u k ü r z e n, i h r h e r o i s c h W e i s e n, d i e d a k o m m e n!" —

Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die Schrift: „die Kunst und die Revolution" enthielt, erlassen konnte, glaube ich mich mit dem letzten Anrufe des greisen Geschichtschreibers in vollkommener Uebereinstimmung befunden zu haben. Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Nothwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Uebertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Fern lag es mir, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue p o l i t i s c h e Ordnung erwachsen sollte. Auch Carlyle vermag diese nur zu bezeichnen als „den Tod der Anarchie: oder eine Welt, die noch einmal ganz auf Thatsachen, besseren oder schlechteren, aufgebaut wird, und in welcher der lügende, phrasenhafte Lehrer des falschen Scheines eine erloschene Spezies geworden ist, von der man wohl weiß, daß sie hinabgegangen ist in's Nichts!" — Da-

---

Hugo Capet: II, 196. — Thomas Carlyle: III, 1. 2. — 2.

gegen fühlte ich mich begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit.

Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgiebt, dürfte es wohl als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die „heroischen Weisen", welche er zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nöthigung zur Theilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der, in ihrer „Selbstverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugetheilt sei.

In welchem Verhältnisse Kolonien zu ihrem Mutterlande ganz naturgemäß verbleiben, hat uns Carlyle deutlich nachgewiesen: wie die Aeste des Baumes, welche, von ihm losgelöst und neu verpflanzt, immer nur das Leben dieses Baumes in sich tragen, mit ihm altern und sterben, so bleiben die fernsten Verpflanzungen der Zweige eines Volkes dem Leben desselben unmittelbar zugehörig, sie können durch scheinbare Jugendlichkeit täuschen, und doch leben sie nur noch von derselben Wurzel, aus welcher der Stamm wuchs, alterte, verdorrt und stirbt. Die Geschichte lehrt uns, daß nur neue Völkerstämme selbst auf dem Boden alternder und dahinsiechender neues Leben erwachsen ließen, durch die Vermischung mit diesen aber einem gleichen Siechthume verfielen. Sollte jetzt noch den deutschen Stämmen durch Zurückgehen auf ihre Wurzeln eine Fähigkeit zugesprochen werden, die der gänzlich semitisirten sogenannten lateinischen Welt verloren gegangen ist, so könnte eine solche Möglichkeit etwa daraus geschöpft werden, daß diese Stämme, durch ihr Eintreten und Einleben in jene Welt, an ihrer natürlichen Entwickelung eben erst noch verhindert worden seien, und nun, durch schwere Leiden ihrer Geschichte zur Erkenntniß ihrer nahen völligen Entartung angeleitet, zur Rettung ihres Kernes durch Verpflanzung auf einen neuen, jungfräulichen Boden hingetrieben würden. Diesen Kern zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte denn jetzt unsere wichtigste Aufgabe sein.

Julius Cäsar.

Den rastlosen kriegerischen Wanderungen deutscher Völker setzten zuerst die Römer unter Julius Cäsar einen gebietenden und nachhaltigen Damm entgegen.

Bereits hatten deutsche Krieger gallische und keltische Völker fast widerstandslos über die Alpen und den Rhein vor sich her gejagt; die Eroberung

Thomas Carlyle: III, 3. — 7. 8. — — X, 415. 416. — Julius Cäsar: II, 176.

des ganzen Galliens stand ihnen als leichter Gewinn bevor, als plötzlich in Julius Cäsar ihnen eine bis dahin fremde, unbezwingbare Gewalt entgegentrat. Sie zurückwerfend, besiegend und zum Theil unterjochend, muß dieser hoch überlegene Kriegsheld einen unauslöschlichen Eindruck auf die Deutschen hervorgebracht und unterhalten haben, und gerechtfertigt schien ihre tiefe Scheu vor ihm, als sie später erfuhren, die ganze römische Welt habe sich ihm unterworfen; seine Name „Kaisar" sei zur Bezeichnung der höchsten irdischen Machtwürde geheiligt, er selbst aber unter die Götter, denen sein Geschlecht entsprossen, versetzt worden.

Bei aller persönlichen Schwäche und Nichtigkeit der von den Deutschen gekannten Imperatoren, war den barbarischen Eindringlingen durch diese alte Erinnerung an die erste Berührung eine tiefe Scheu und Ehrfurcht vor jener Würde, unter deren Berechtigung diese hochgebildete Römerwelt beherrscht wurde, selbst eingepflanzt und bis in die ferneren Zeiten haften geblieben.

Cervantes.

Begegnete es dem großen Cervantes, daß er verhungerte, so fand doch sein Werk sofort die ausgebreitetste Theilnahme.

Der christliche Ritterroman, der hierin den getreuen Ausdruck des mittelalterlichen Lebens gab, begann mit dem viellebigen Leichenreste des alten Heldenmythos, mit einer Menge von Handlungen, deren wahre Gesinnung uns unbegreiflich und willkürlich erscheint, weil ihre Motive, die in einer ganz anderen als der christlichen Lebensanschauung beruhen, dem Dichter verloren gegangen sind. Der zeugungsunfähig gewordene Mythos zersetzte sich in seine einzelnen, fertigen Bestandtheile, seine Einheit in tausendfache Vielheit, der Kern seiner Handlung in ein Unmaaß von Handlungen. Wo zuvor in der religiösen Volksanschauung der einheitlich bindende Haft für alle noch so mannigfaltigen Gestaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun, nach Zertrümmerung dieses Haftes, nur noch ein loses Gewirr bunter Gestalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungssüchtigen, nicht mehr aber schöpferischen Phantasie herumschwirrte. Die christlich-europäische Welt war in ihrem tiefsten Innern zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unversöhnbar gespalten. Die ritterliche Poesie des Mittelalters, die, wie das Institut des Ritterthums selbst, diesen Zwiespalt versöhnen sollte, konnte in ihren bezeichnendsten Gebilden nur die Lüge dieser Versöhnung darthun: je kühner und höher sie sich erhob, desto empfindlicher klaffte der Abgrund zwischen dem wirklichen Leben und der eingebildeten Existenz, zwischen dem rohen, leidenschaftlichen Gebahren jener Ritter im leiblichen Leben, und ihrer überzärtlichen, verhimmelnden Aufführung in der Vorstellung. Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, der Aberwitz des Heroismus: sie gab die Konvention für die Natur.

Julius Cäsar: II, 176. — 175. 176. — Cervantes: X, 130. — — IV, 51. 50. III, 21. 22.

Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichterischen Seherblick begabt gewesen sein, denn er sah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergestalten des Homer; wogegen schon jener Ariost nichts anderes sah als die willkürlichen Brechungen der Erscheinung, während Cervantes zwischen solch' willkürlichem Phantasiegespiele hindurch den gespaltenen Kern der altdichterischen Weltseele gewahrte, und den erkannten Zwiespalt uns durch zwei traumhaft erlebte Gestalten als eine unleugbare Thatsache in greifbar lebendigen Handlungen vorführt.

Was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, ging Goethe's tiefem Weltblicke als Faust und Mephistopheles auf.

Chamisso.

Die französischen Protestanten, welche sich nach ihrer Vertreibung aus der Heimath in Deutschland ansiedelten, sind in ihren Nachkommen vollkommen deutsch geworden; ja Chamisso, der als Knabe nur französisch sprechend nach Deutschland kam, erwuchs zu einem Meister in deutschem Sprechen und Denken.

Cherubini.

Die Nachfolger Gluck's, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im Wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfacher motivirt, Uebergänge und Verbindungsglieder selbst in das Bereich des Ausdruckes gezogen; das Rezitativ schloß sich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als nothwendiger Ausdruck in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung aber erhielt die Arie dadurch, daß an ihrem Vortrage, je nach dem dramatischen Bedürfnisse, auch mehr als eine Person theilnahm, und so das wesentlich Monologische der früheren Oper sich vortheilhaft verlor. Die wesentliche musikalische Essenz des dramatisch musikalischen Ensemble's blieben in Wahrheit immer nur Arie, Rezitativ und Tanzweise: nur mußte folgerichtig die Wahrheit des Ausdruckes auch auf alles Das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieser nothwendigen Konsequenz zu entsprechen, entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen in der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubini's, Mehul's und Spontini's antreffen. Wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte; ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Cervantes: X, 190. — 191. — Chamisso: X, 79. — Cherubini: III, 295. 296.

Einzig von Frankreich her erhielt unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzose von der Aneignung des italienischen Gesanges durch den Charakter seiner Sprache, wie durch die Herkunft seines auf diesen Charakter begründeten Vaudevilles, in ähnlicher Weise wie der Deutsche ausgeschlossen. Die Produkte der eigentlichen französischen Oper brauchten nur übersetzt zu werden, um mit Werken wie „Wasserträger“, „Joseph“ u. s. w. uns, neben der „Entführung“, „Don Juan“ und „Figaro“, unserer Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielergesellschaft unterhalten werden konnte. — Ein Personal, welches mir nicht zuerst den „Wasserträger“ von Cherubini, den „Joseph“ von Méhul 2c. gut und wirksam darstellen kann, wie soll dieß im Stande sein, den (alsdann) enormen Schwierigkeiten z. B. einer Oper von mir gewachsen zu sein?

Cherubini blieb im Ganzen dem überkommenen Typus der von Gluck und Mozart geschaffenen Ouvertüre treu. Seine Ouvertüren sind poetische Skizzen des Hauptgedankens des Drama's, nach seinen allgemeinsten Zügen erfaßt und in gedrängter Einheit und Deutlichkeit musikalisch wiedergegeben; an seiner Ouvertüre zum „Wasserträger“ ersehen wir jedoch, wie selbst die Entscheidung des drängenden Ganges der Handlung in dieser Form sich ausdrücken konnte, ohne daß dadurch die Einheit der künstlerischen Fassung beeinträchtigt wurde. Zwei in einem Tonsatze zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung immer eine gewisse Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen; eine Konklusion erscheint zu unserer Beruhigung dann unerläßlich, denn unsere Empfindung verlangt darnach, für die eine oder die andere Stimmung sich gänzlich zu entscheiden. Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Drama's erst seine höhere Bedeutung giebt, so widerstrebt es den unverfälschtesten Wirkungsmitteln der Musik keinesweges, jenem ihr eigenen Widerstreite der Tonmotive einen der dramatischen Tendenz nicht minder ähnlichen Abschluß zu geben. Von dem Gefühle hiervon bestimmt, verfuhren Cherubini, Beethoven und Weber bei der Konzeption ihrer meisten Ouvertüren; in derjenigen zum „Wasserträger“ ist diese Krisis mit größter Bestimmtheit gegeben. (Beethoven's Ouvertüre zu „Fidelio“ — in Edur — ist dieser zum „Wasserträger“ unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren.)

Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im Allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werthe sind: dem reinen Kirchenstyle gehören diese Meisterwerke aber dennoch nicht an. Sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven u. s. w. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt.

Cherubini: IX, 243. 240. B. I, 133. — I, 246. 254. 246. — — II, 336. 337.

Was würden wir von der Musik dieser Meister (Méhul und Cherubini) wissen, wenn die dramatische Muse sie nicht inspirirt hätte?

China.

Wo die produktive Kraft des Individuums durch die staatliche Zucht oder die gänzliche Ausgelebtheit der anregenden äußeren Lebens- und Kunstform durchaus vernichtet worden ist, wie in China oder am Ende der römischen Weltherrschaft, sind auch die Erscheinungen, die wir Genie's nennen, nie vorgekommen: ein deutlicher Beweis dafür, daß sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Leben gerufen werden.

Neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als Manieren zeitweise aller unserer Kunstarten. Die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopirte Raphaele und Murillo's, hetrurische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Styl ein, und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Chlojo.

Im „Nibelgau" sehen wir das älteste und ächteste Glied des fränkischen Königsgeschlechtes sitzen: Chlojo, oder Chlodio, dürfen wir in der Geschichte als den ältesten Inhaber der eigentlichen königlichen Gewalt, d. i. des Hortes der Nibelungen, ansehen. Siegreich waren die Franken bereits in die römische Welt eingedrungen, wohnten unter dem Namen von Bundesgenossen im ehemals römischen Belgien, und Chlojo verwaltete gewissermaßen mit römischer Machtvollkommenheit eine ihm untergebene Provinz. Sehr vermuthlich war dieser endlichen Besitznahme auch ein entscheidender Kampf mit römischen Legionen vorausgegangen, und unter der Beute mochten sich außer den Kriegskassen auch die Machtzeichen römischer Imperatorengewalt befunden haben. An diesen Schätzen, diesen Zeichen mochte die Stammsage vom Nibelungenhorte neuen, realen Stoff zur Auffrischung finden, und ihre ideale Bedeutung sich an der, mit jenem Gewinn zusammenhängenden, neu und fester begründeten königlichen Gewalt des alten Stammherrschergeschlechtes ebenfalls erneuert haben. Die zersplitterte königliche Gewalt gewann hiermit wieder einen sicheren, realen und idealen Vereinigungspunkt, an dem sich die Willkür des entarteten Wesens der Geschlechtsverfassung brach. Den weit verzweigten unmittelbaren Verwandten des Königsgeschlechtes mochte der Vorzug dieser neu entstandenen Gewalt ebenso stark einleuchten, als sie selbst dem Streben, sie an sich zu reißen, sich hingaben. Ein solcher unmittelbarer Geschlechtsverwandter war Merwig, Häuptling des Merwegaues, in dessen Schutz der sterbende Chlojo seine drei unmündigen Söhne übergab; der ungetreue Vetter, statt den Pfleglingen ihr Erbe zu theilen, riß es selbst an sich und vertrieb die Hilflosen.

Einer der Söhne Chlojo's und dessen Nachkommenschaft waren jedoch erhalten worden; diese rettete sich in Austrasien, gewann wieder den Nibelgau,

Cherubini: IX, 72. — China: IV, 308. — III, 73. IX, 143. — Chlojo: II, 168. 169.

saß in Nivella und ging in das geschichtlich endlich wieder hervortretende Geschlecht der „Pipingen" aus, welchen populären Namen es unstreitig der innigen Theilnahme des Volkes an dem Schicksal jener unmündigen kleinen Söhne Chlojo's verdankte, und aus richtigem Dankgefühl gegen die schützende und helfende Liebe desselben Volkes erblich annahm. Diesen war es aufbehalten, nach Wiedererlangung des Nibelungenhortes den realen Werth der auf ihn begründeten weltlichen Macht zur äußersten Spitze der Geltung zu bringen.

Columbus.

Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Wo wir am fernen Horizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegrenzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte der kühnste aller Seefahrer Land, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ocean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten. Hat Columbus uns gelehrt, den Ozean zu beschiffen, und so alle Kontinente der Erde zu verbinden, so ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, — zum Menschen überhaupt geworden.

Kühne, in bewußter Absicht unternommene Entdeckungsreisen enthüllten uns endlich die Welt, wie sie in Wirklichkeit ist. Diese Wirklichkeit war aber nur in den, für unsere Thätigkeit unnahbaren, Erscheinungen der Natur eine von unseren Irrthümern unberührte, unentstellte geblieben. An der Wirklichkeit des menschlichen Lebens hafteten unsere Irrthümer aber mit dem entstellendsten Zwange. Auch sie zu überwinden, und das Leben des Menschen nach der Nothwendigkeit seiner individuellen und sozialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unserer Macht steht, zu gestalten, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen; denn aus dieser Erkenntniß haben wir das Maaß für die Erkenntniß des Wesens auch des Menschen gewonnen.

Columbus-Beethoven.

Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt und berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Beethoven ist der Held, der das weite uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte; durch ihn sind die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinent nun nicht mehr trennt,

Chlojo: II, 169. — Columbus: IV, 327. III, 103. — IV, 53. — Columbus-Beethoven: III, 100. 103.

sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft verbindet.

Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte. Columbus nahm seinen Irrthum mit in das Grab: er ließ seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, noch im vollsten Irrthume befangen, löste dennoch seine That der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthumes erkennen.

Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes.

Benj. Constant.

Benj. Constant erkennt den Deutschen so schön einen tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt zu. Sehr belehrend ist es, wie er in diesem Bezug in seinen „Réflexions sur le théâtre Allemand“ sich ausspricht. Von dem Geiste des sinnigen, in seiner Sittlichkeit so selbstbewußt sich bewegenden deutschen Volkes versicherte er den Franzosen, daß er der französischen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Reinheit seines Wesens das Schickliche ganz von selbst eingeboren sei. Das Naturwahre des deutschen Theaters, welches er, da es dort mit solcher Reinheit, Treue und zarten Gewissenhaftigkeit in Anwendung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzosen fortgesetzt für unerlaubt halten zu müssen, da einerseits diese nur auf das Nützliche, d. h. den theatralischen Effekt ausgingen, andererseits in der Anwendung des Naturwahren ein solch' starkes Effektmittel läge, daß, gäbe man ihnen dieses frei, Nichts wie solche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Uebertreibungen nach dieser Seite hin alle Wahrheit und guter Geschmack, ja selbst alle Möglichkeit des wirklich Natürlichen verschwinden müßten. Die Folge der Entwickelung des französischen Theaters bei Freigebung der Regeln hat sich denn auch richtig dieser Voraussehung entsprechend herausgestellt: wir haben zu unserer tiefen Beschämung zu ersehen, wie auch hieraus, unter der Herrschaft der Reaktion gegen den deutschen Geist, der letzte Ruin der deutschen theatralischen Kunst, ja aller deutschen Kunst herbeigeführt wurde.

Benj. Constant's Voraussehung begann sich in Paris zu erfüllen: das Monstrum des Melodrama's war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär' es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry“ zur Niederlegung der Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man

Columbus-Beethoven: III, 103. — — 343. — Benj. Constant: VIII, 119. 103. 62. 103. 104. — 105. 106.

wollte zur wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besonders neue Mischung war dazu gut. Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte an „Götz“, an den „Räubern“, — an Shakespeare, Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen, nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obscönes geläufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Obscönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorschein. Kotzebue arrangirte das „Schlüpfrige“, d. h. das gänzlich Nichtige, welches sich so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten Etwas sucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obscöne gezeigt wird, — aber so, daß die Polizei Nichts dagegen sagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwickelung in Dentschland gewonnen.

Der von seiner eigenen Zivilisation angeekelte Franzose hat das Buch der Staël über Deutschland, den Bericht B. Constant's über das deutsche Theater gelesen, er studirt Goethe und Schiller, hört Beethoven's Musik, und glaubt nun unmöglich sich zu täuschen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnißnahme des deutschen Lebens sich Trost und Hoffnung auch für die Zukunft seines Volkes zu gewinnen sucht. Was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu finden?

Corneille und Racine.

Corneille und Racine, — die Dichter der Façon. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist je für die französische Bühne geschrieben worden; selbst da, wo für die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder geschichtlich entrückter Lebenssphären die ideale Richtung noch jeder dichterischen Nation ganz von selbst sich dargeboten hat, wurde es von dieser Richtung durch ein Trugbild der Konvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruirt war, als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten. Es wäre als Thorheit und absurder Geschmack erschienen, die griechischen und römischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen, eine erhabenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaupt anders denken und handeln zu lassen, als den großen König und seinen Hof, die Blüthe Frankreichs und des großen Jahrhunderts.

Man weiß bei genauer Betrachtung nicht anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitiren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeugungen ihres Herren die Freiheitsgluth und politische Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten. Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als Ausdruck einer freien selbstbewußten Allgemeinheit aus dem Leben emporblühte?

B. Constant: 106. — 59. — Corneille und Racine: IX, 171. VIII, 95. 96. — III, 23.

Peter Cornelius.

Unter dem Namen der Kunst versteht der Deutsche nur die Malerei und die Bildhauerei, etwa auch noch die Architektur: doch was von dem edeln P. Cornelius im wahrhaften großen Ernste gemeint war, ist jetzt nur noch ein spaßhafter Vorwand, wobei es auf den Effekt losgeht. — (Brieflich 1851): Bis jetzt hängt an meiner Wand außer dem Cornelius'schen Nibelungenblatte nur noch Beethoven.

Oliver Cromwell.

Gegen die sonderbare, sich gegenseitig zur Ermuthigung dienende, Vornehmheit seiner Gegner, welche den Armen, gänzlich Machtlosen und zur Aengstlichkeit Herabgedrückten unangreifbar und unbezwingbar erscheinen mußte, erfand Oliver Cromwell ein Mittel. Die von der Stadt London angeworbenen brodlosen Ladendiener und Schankaufwärter waren unfähig der Reiterei der übermüthig kühn auf sich vertrauenden Edelleute zu widerstehen. „Wir müssen," meinte Cromwell, „eine Truppe haben, die von einem noch stärkeren Selbstgefühle belebt ist, als jene: das kann uns aber nur Gottesfurcht und ein starker Glaube geben. Laßt mich meine Leute werben, und ich stehe dafür, daß sie nicht geschlagen werden." Bald standen die unbesieglichen Schwadronen da, und Englands Geschichte begann von Neuem.

Glücklicherweise haben wir mit der Anführung dieses Beispieles nicht auch den Geist anzurufen, dem das Haupt eines Königs zum Opfer fallen mußte: weder Gideon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen, wenn wir den deutschen Geist in unseren Seelen wach rufen und sein Werk zu fördern, uns tüchtig machen wollen.

Peter Cornelius: VIII, 61. B. I, 156. — Oliver Cromwell: X, 174. — 175.

Dänen.

Friedrich I. (von Hohenstaufen) nöthigte die Fürsten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen. Wir könnten mit Hilfe aller uns verwandten germanischen Stämme die ganze Welt mit unseren eigenthümlichen Kulturschöpfungen durchdringen, ohne jemals Welt-Herrscher zu werden. Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, — keines von diesen bezeigt Furcht vor unserer Herrschergröße, trotzdem ein Napoleon I., nach solchen vorangegangenen Erfolgen, sie leicht dem „Reiche“ unterworfen hätte; diese Nachbarn innig uns zu verbinden, haben wir leider aber auch versäumt. Die Dänen, Schweden, Holländer, unsere nationalverwandten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus Paris, da sie sehr richtig wenigstens die ächte Waare der gefälschten vorziehen.

Dante.

Wir bemerken, daß gerade diejenigen Punkte, in welchen überragende geistige Größen mit ihrer Zeit und Umgebung sich berühren, die Ausgänge von Irrthümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, so daß eben die Einwirkungen der Zeit sie in einem tragischen Sinne verwirren und das Schicksal der großen geistigen Individuen dahin entscheiden, daß ihr Wirken, dort, wo es ihrer Zeit verständlich zu sein scheint, für das höhere Geistesleben sich als nichtig erweist, und erst eine spätere, andererseits durch die, jener Mitwelt unverständlich gebliebene Anleitung zu richtiger Erkenntniß gelangte, Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfaßt. Ein Beispiel dafür ist Dante. In soweit sein großes Gedicht ein Produkt seiner Zeit war, erscheint es uns fast widerwärtig; gerade aber nur dadurch, daß es die Vorstellungen seiner Zeit von der Realität des mittelalterlichen Glaubensspukes zur Darstellung brachte, erregte es schon das Aufsehen der Mitwelt. Sind wir nun von den Vorstellungen dieser Welt befreit, so fühlen wir, von der unvergleichlichen dichterischen Kraft ihrer Darstellung angezogen, uns genöthigt, mit fast schmerzlicher Anstrengung gerade jene zu überwinden, um den erhabenen Geist des Dichters als eines Weltenrichters von idealster Reinheit frei auf uns wirken zu lassen, — eine Wirkung, von welcher es sehr

Dänen: II, 189. X, 173. VIII, 63. 64. — Dante: X, 127. 128.

unsicher ist, daß gerade sie selbst die Nachwelt stets richtig bestimmt hat, weßhalb uns Dante als ein, durch die Einwirkungen seiner Zeit auf ihn, in riesigster Erscheinung zu schauerlicher Einsamkeit Verdammter bedünken kann.

(Brieflich an Liszt, 1855.) Ich bin Dante mit tiefster Sympathie durch Hölle und Fegefeuer gefolgt; mit heiliger Rührung wusch ich mich, aus dem Höllenpfuhl aufgestiegen, am Fuße des Fegefeuerberges mit dem Dichter im Meerwasser, genoß den göttlichen Morgen, die reine Luft, stieg auf von Stufe zu Stufe, tödtete eine Leidenschaft nach der andern, bekämpfte den wilden Lebenstrieb, bis ich endlich vor dem Feuer angelangt, den letzten Willen zum Leben fahren ließ, mich in die Gluth warf, um, in Beatricen's Anblick versinkend, meine ganze Persönlichkeit willenlos von mir zu werfen. Daß ich aus dieser endlichen Befreiung aber wieder geweckt wurde, um im Grunde wieder zu werden, was ich war, bloß um noch der katholischen Lehre von einem Gotte, der die von mir erlittene Hölle des Daseins zu seiner Verherrlichung sich geschaffen, durch die mühevollsten und eines großen Geistes unwürdigsten Sophismen, ja kindischsten Erfindungen, eine höchst problematische, und von meinem Innern gründlich abgewiesene, Bestätigung zu geben, — das hat mich recht unbefriedigt gelassen. Um gegen Dante gerecht zu sein, mußte ich mich auf den historischen Standpunkt stellen; ich mußte mich in Dante's Zeit versetzen, und die eigentliche Absicht seines Gedichtes in's Auge fassen, die offenbar auf eine bestimmte Wirkung auf seine Umgebung ausgeht, namentlich auf eine Kirchenreform; ich mußte bekennen, daß er in diesem Sinne ungemein seinen Vortheil verstand, durch allgemeingültige populäre Vorstellungen sich unfehlbar auszudrücken, und besonders mußte ich ihm im Preise der Heiligen, welche freiwillig die Armuth wählten, aus tiefstem Herzen beistimmen. Ich mußte ferner selbst in jenen Sophismen seine hohe dichterische Phantasie und Darstellungskraft bewundern; ich mußte endlich von tiefster erhabenster Rührung durch diese herrliche Eingebung ergriffen werden, daß er seine Jugendgeliebte, Beatrice, zu der Gestalt nimmt, in der ihm die göttliche Lehre erscheint, und in soweit jene Lehre eben nur die Anleitung zur Befreiung des persönlichen Egoismus durch die Liebe ist, erkenne ich diese Beatrice-Lehre mit Wonne an. Daß aber Beatrice aus dem Kirchenwagen ersteht, und statt jener reinen einfachen Lehre den ganzen spitzfindigen kirchlichen Scholasticismus auskramt, macht sie mir, trotz des Dichters Versicherung, daß sie immer mehr erglänze und erglühe, immer kälter und endlich so gleichgültig, daß ich als trockener Leser wohl anerkenne, wie Dante hierbei seiner Zeit und seiner Absicht vollkommen gemäß verfahren, als sympathischer Mitdichter aber wünsche, in jenem Feuer mein letztes persönliches Bewußtsein, somit überhaupt das Bewußtsein verloren zu haben, wobei ich mich unstreitig besser befunden haben würde, als in der Gesellschaft des katholischen lieben Gottes. Ich theile hiermit treu eben nur den Eindruck mit, den mir die göttliche Komödie macht, die ich im Paradies endlich wirklich nur noch für eine „göttliche Komödie" halten muß, in der ich, wie zum Komödianten, so auch zum Zuschauer verdorben bin.

Dante: X, 128. — — B. II, 79. 80.

Vielleicht war die dem Dante innewohnende dichterische Kraft die größte, welche je einem Sterblichen verliehen sein kann; in seinem ungeheueren Gedichte zeigt uns seine dichterische Erfindung aber doch immer nur da, wo er die anschauliche Welt von der Berührung mit dem Dogma fern halten kann, wahrhaft gestaltende Kraft, während er die dogmatischen Begriffe stets nur nach der kirchlichen Anforderung realer Glaubhaftigkeit zu behandeln vermag; daher diese auch hier in der krassen Künstlichkeit der Darstellung verbleiben, wodurch sie uns, gerade aus dem Munde des großen Dichters, abschreckend, ja absurd entgegen treten. Konnte es der Malerei gelingen, den idealen Gehalt des in allegorischen Begriffen gegebenen Dogma's dadurch zu veranschaulichen, daß sie die allegorische Figur, ohne ihre im eigentlichen Sinne geforderte Glaubhaftigkeit als zweifelhaft voraussetzen zu müssen, selbst zum Gegenstand ihrer idealisirenden Darstellung verwendete, so war hiergegen die Poesie durch die bildliche Geartetheit der religiösen Dogmen selbst in der Weise bestimmt, daß sie in dem kanonisch festgestellten Begriffe, als einer, reale Wahrheit und Glaubhaftigkeit in Anspruch nehmenden, Form haften bleiben mußte. Waren diese Dogmen selbst bildliche Begriffe, so durfte auch das größte dichterische Genie, welches doch eben nur durch bildliche Begriffe darstellt, hieran nichts modeln oder deuten, ohne in Irrgläubigkeit zu verfallen, wie es allen den philosophisch dichterischen Geistern widerfuhr, welche in den ersten Jahrhunderten der Kirche der Beschuldigung der Ketzerei verfielen.

Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der göttlichen Komödie beschäftigt gewesen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurtheilung dieses Werkes, über welche ich mich oben äußerte, erwogen hatte, trat mir die Liszt'sche Tondichtung wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dante's unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dieß ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michael Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dante's vollbracht werden.

Darwin.

Abseits, aber fast gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienste einer unmöglichen Wissenschaft vollzogenen Thierquälereien der Vivisektion, legte uns ein redlich forschender, sorgfältig züchtender und wahrhaftig vergleichender, wissenschaftlicher Thierfreund die Lehren verschollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren das Gleiche athmet was uns das Leben giebt, ja daß wir unzweifelhaft von ihnen selbst abstammen. Diese Erkenntniß dürfte uns, im Geiste unseres glaubenslosen Jahrhunderts, am sichersten dazu anleiten, unser Verhältniß zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen, da wir vielleicht nur auf diesem Wege wieder

Dante: X, 284. 286. 284. — — 135. — Darwin: X, 263. 264.

zu einer wahrhaftigen Religion, zu der, vom Erlöser uns gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten, der Menschenliebe gelangen möchten.

Unangenehm störend wirkt die Zoo- oder Biologie zu Zeiten auf die mit der Staats-Theologie sich berührenden Zweige der Philosophie ein, was allerdings wiederum den Erfolg hat, die eintretenden Schwankungen auf solchen Gebieten als Leben und Bewegung des Fortschrittes erscheinen zu lassen.

Daß überhaupt jede Größe, namentlich das so sehr beschwerliche „Genie", als verderblich, ja der ganze Begriff: Genie als grundirrthümlich über Bord geworfen wird, ist das Ergebniß der neuesten Methode der Wissenschaft, welche sich im Allgemeinen die „historische Schule" nennt. Soviel ich von den Vorstellungen der Gelehrten dieser Schule mir zum Verständniß bringen konnte, scheint es mir, daß der so redliche, vorsichtige und fast nur hypothetisch zu Werke gehende Darwin, durch die Ergebnisse seiner Forschungen auf dem Gebiete der Biologie, die entscheidendste Veranlassung zur immer kühneren Ausbildung jener „historischen" Schule gegeben hat. Hier wird zunächst jede Annahme einer Nöthigung zu einer metaphysischen Erklärungsweise für die, der rein physikalischen Erkenntniß etwa unverständlich bleibenden, Erscheinungen des gesammten Weltdaseins durchaus, und zwar mit recht derbem Hohne verworfen. Mich dünkt auch, daß diese Wendung namentlich durch große Mißverständnisse, besonders aber durch viele Oberflächlichkeit des Urtheiles bei der allzuhastigen Anwendung der dort gewonnenen Einsichten auf das philosophische Gebiet vor sich gegangen sei.

Unsere Abkunft vom Affen zugegeben, müssen wir uns nun fragen, warum die Natur ihren letzten Schritt vom Thiere zum Menschen nicht vom Elephanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entschieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Es liegt in der Entscheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigsten Schritte ein zu tiefem Nachsinnen aufforderndes Geheimniß: wer es vollständig ergründete, könnte uns vielleicht Aufschluß darüber geben, warum die weisesten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabensten Religionen sich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunst ewig neu und jung aus den Trümmern des Daseins hervorwächst. Als das unmittelbare Glied der Natur, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch das Ideal berührt, stellt sich euch der Mime dar: gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntniß der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt er dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden. Dieß ist der Realismus in seinem Verhältniß zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunst an, und ihre Unterscheidung liegt in der Nachahmung und der Nachbildung der Natur. Wollte sich der dich-

Darwin: X, 264. — 112. 113. — 114. 115. — — VIII, 91. 92. 94.

tende Künstler schämen, als zur Nachbildung der Natur befähigten, ursprünglich nur nachahmendeu Mimen zu erkennen, so müßte der Mensch sich nicht minder schämen, in der Natur sich als vernünftigen Affen wiederzufinden: hieran würde er aber sehr thöricht thun, und beweisen, daß es mit Dem, wodurch er sich vom unvernünftigen Affen unterscheidet, bei ihm nicht sehr weit her sei.

Davidische Abkunft Jesu.

Jesus stammte aus dem Geschlechte David's, aus dem der Erlöser des jüdischen Volkes erwartet wurde: David's Geschlecht leitete sich aber bis auf Adam, den unmittelbaren Sprossen Gottes, von dem alle Menschen stammen. Als Jesus von Johannes getauft wurde, erkannte ihn das Volk als Davidserben: er aber zog in die Wüste und ging mit sich zu Rathe: sollte er seine davidische Abkunft im Sinne des Volkes geltend machen? Gelänge es ihm, was würde er anders sein als ein Genosse jener Großen der Welt, die sich auf die Reichen und Herzlosen stützen? — Aber als der Sprosse des ältesten Geschlechtes, konnte er die oberste Herrschaft über die Welt beanspruchen, die nichtswürdige römische Gewaltherrschaft bedräuen: gelänge es ihm, konnte den Menschen geholfen sein, wenn, nur unter verschiedenem (vielleicht berechtigterem) Titel, Gewalt mit Gewalt wechselte? Er ging noch tiefer auf den Ursprung seines Geschlechtes zurück, auf Adam den Gottentsprossenen: konnte ihm nicht übermenschliche Kraft erwachsen, wenn er sich des Ursprunges von dem Gotte bewußt fühlte, der über die Natur erhaben war? Von den Zinnen des Tempels auf Jerusalem herabblickend, fühlte er sich versucht, an dem Heiligthum, das seinem Urvater geweiht war, Wunder zu wirken. Worin aber liegt die Kraft, Wunder zu wirken, und wem sollen sie helfen als dem Menschen? Aus dem Menschen muß die Kraft kommen, die ihm helfe, diese ist sein Wissen von sich vor Gott, der im Menschen sich verkündigt. So warf Jesus die Davidische Abkunft von sich: durch Adam stammte er von Gott, und seine Brüder waren nun *alle* Menschen: nicht durch irdisches Königthum konnte er diese aus dem Elend befreien, nur in der Erfüllung der von ihm erkannten höchsten göttlichen Sendung, in der sich Gott zum Menschen wandelte, um durch den einen Menschen, der ihn in sich zuerst erkannte, sich allen Menschen zum Bewußtsein zu bringen: die elendesten und leidendesten mußten ihm die nächsten sein: von ihnen aus mußte das Wissen in die Welt kommen. — Jesus ging nach Galiläa, wo er von Jugend auf das Leiden der Menschen gesehen. —

Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächten Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, — so dünkte es den ersten Gläubigen, armen, dem jüdischen Gesetze stumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerläßlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsstamme *David's* nachweisen zu können, wie zur Entschuldigung für sein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdische Gesetz.

Darwin: VIII, 91. — Davidische Abkunft Jesu: J. v. N.: 23. 24. — — X, 299.

Deutsches Alterthum, Mythos und Sprache.

Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland (1842) hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Alterthumes ausgemacht. Wie um den tieferen Drang zu ergründen, der meinem Verlangen nach der Heimath zu Grunde lag, versenkte ich mich in das urheimische Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns um so wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindseliger Kälte von sich abstößt. Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimathlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Alterthum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Alterthume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessiren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt.

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament und Papier zu versetzen: wir müssen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmäßigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die Poesie nichts Anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte.

Der Mythos der deutschen Völker wuchs aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden, und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten. Der Mythos reichte so, maaß-

Deutsches Alterthum: IV, 49. 50. 380. — — IX, 139. — IV, 49.

gebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als bethätigte Religion selbst sich kundgab. Ein unermeßlicher Reichthum verehrter Vorfälle und Handlungen füllte diesen, zur Heldensage gestalteten religiösen Mythos an: so mannigfaltig diese gedichteten und besungenen Handlungen aber auch sich geben mochten, so erschienen sie doch alle nur als Variationen eines gewissen, sehr bestimmten Typus von Begebenheiten, den wir bei gründlicher Forschung auf eine einfache religiöse Vorstellung zurückzuführen vermögen. In dieser religiösen, der Naturanschauung entnommenen Vorstellung hatten, bei ungetrübter Entwickelung des eigenthümlichen Mythos, die buntesten Aeußerungen der unendlich verzweigten Sage ihren immer nährenden Ausgangsquell: mochten die Gestaltungen der Sage bei den vielfachen Geschlechtern und Stämmen sich aus wirklichen Erlebnissen immer neu bereichern, so geschah die dichterische Gestaltung des neu Erlebten doch unwillkürlich immer nur in der Weise, wie sie der dichterischen Anschauung einmal zu eigen war, und diese wurzelte tief in derselben religiösen Naturanschauung, die einst den Urmythos erzeugt hatte.

Die dichterisch gestaltende Kraft der deutschen Völker war also eine religiöse, unbewußt gemeinsame, in der Uranschauung vom Wesen der Dinge wurzelnde. Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es, ihn zu deuten.

Vaterland, Muttersprache: wehe dem um sie Verwaisten! Unermeßliches Glück aber, in seiner Muttersprache die Sprache seiner Urväter selbst erkennen zu dürfen! Durch solche Sprache reicht unser Fühlen und Erschauen bis in das Urmenschenthum selbst hinab; keine Besitzesgrenzen schließen da unseren Adel ein, und weit über das zuletzt uns zugefallene Vaterland, weit über die Marken unserer geschichtlichen Kenntniß und der durch sie zu erklärenden äußeren Gestaltungen unseres Bestehens, empfinden wir uns der schöpferischen Urschönheit des Menschen verwandt. Und dieß ist unsere deutsche S p r a c h e, das einzige ächt erhaltene Erbtheil unserer Väter! Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Zivilisation uns den Athem vergehen, und uns in schwankendes Urtheil über uns selbst gerathen, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluß über uns, ja über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen. Und diese Möglichkeit stets noch aus dem Ur-Bronnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart der Menschheit, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen läßt, sie erzog uns von je die großen Männer und geistigen Helden, von denen es uns nicht zu kümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloser Zivilisationen sie zu verstehen und zu schätzen vermögen; wogegen wir im Stande sind, von den Thaten und Gaben unserer Vorfahren erfüllt, mit klarem Geiste erschauend, jene wiederum selbst richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke innewohnenden Geiste reiner Menschlichkeit zu würdigen.

Deutsches Alterthum: IV, 50. — 50. 81. — — X, 348. 349.

Geschichtliche Dokumentation des deutschen Wesens.

Das Wort „deutsch“ bezeichnet nach den Ergebnissen der neuesten und gründlichsten Forschungen nicht einen bestimmten Volksnamen; es giebt kein Volk in der Geschichte, welches sich den ursprünglichen Namen „Deutsche“ beilegen könnte. Jakob Grimm hat dagegen nachgewiesen, daß „diutisc“ oder „deutsch“ nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist. Das Wort „Deutsch“ findet sich in dem Zeitwort „deuten“ wieder: deutsch ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unserem Boden Entsprossene. Auffallend ist nun, daß nur die Stämme, welche diesseits des Rheines und der Alpen verblieben, sich mit dem Namen „Deutsche“ zu bezeichnen begannen, als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten. Es sind damit also diejenigen Völker gemeint, welche, in ihren Ursitzen verbleibend, ihre Urmuttersprache fortredeten, während die in den ehemaligen romanischen Ländern herrschenden Stämme die Muttersprache aufgaben. An der Sprache und der Urheimath haftet daher der Begriff „deutsch“, und es trat die Zeit ein, wo diese „Deutschen“ des Vortheils der Treue gegen ihre Heimath und ihre Sprache sich bewußt werden konnten; denn aus dem Schooße dieser Heimath ging Jahrhunderte hindurch die unversiegliche Erneuerung der bald in Verfall gerathenden, ausländischen Stämme hervor.

„Deutsche“ Völker heißen diejenigen germanischen Stämme, welche auf heimischem Boden ihre Sprache und Sitte sich bewahrten. Selbst aus dem lieblichen Italien verlangt der Deutsche nach seiner Heimath zurück. Er verläßt deshalb den römischen Kaiser und hängt desto inniger und treuer an seinem heimischen Fürsten. In rauhen Wäldern, im langen Winter, am wärmenden Heerdfeuer seines hoch in die Lüfte ragenden Burggemaches pflegt er lange Zeit Urvätererinnerungen, bildet seine heimischen Göttermythen in unerschöpflich mannigfaltige Sagen um. Er wehrt dem zu ihm dringenden Einflusse des Auslandes nicht; er liebt zu wandern und zu schauen; voll der fremden Eindrücke drängt es ihn aber, diese wiederzugeben; er kehrt deshalb in die Heimath zurück, weil er weiß, daß er nur hier verstanden wird: hier am heimischen Heerde erzählt er, was er draußen sah und erlebte. Romanische, wälische, französische Sagen und Bücher übersetzt er sich, und während Romanen, Wälsche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eifrig sich Kenntniß von ihnen zu verschaffen. Er will aber nicht nur das Fremde, als solches, als rein Fremdes, anstarren, sondern er will es „deutsch“ verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutsch nach, um seines Inhaltes innig bewußt zu werden. Er opfert hierbei von dem Fremden das Zufällige, Aeußerliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, daß er von seinem eigenen zufälligen, äußerlichen Wesen so viel darein giebt, als nöthig ist, den fremden Gegenstand klar und unentstellt zu sehen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer der Anschauung der reinmenschlichen Motive derselben. So wird von Deutschen „Parzival“ und „Tristan“ wiedergedichtet: während die Originale

Geschichtliche Dokumentation des deutschen Wesens: X, 54. 55. — 62. 63.

heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werthe.

In demselben Geiste trägt der Deutsche bürgerliche Einrichtungen des Auslandes auf die Heimath über. Im Schutze der Burg erweitert sich die Stadt der Bürger; die blühende Stadt reißt aber die Burg nicht nieder: die „freie Stadt" huldigt dem Fürsten; der gewerbthätige Bürger schmückt das Schloß des Stammherrn. Der Deutsche ist konservativ: sein Reichthum gestaltet sich aus dem Eigenen aller Zeiten; er spart und weiß alles Alte zu verwenden. Ihm liegt am Erhalten mehr als am Gewinnen: das gewonnene Neue hat ihm nur dann Werth, wenn es zum Schmucke des Alten dient. Er begehrt nichts von Außen; aber er will im Innern unbehindert sein. Er erobert nicht, aber er läßt sich auch nicht angreifen. — Mit der Religion nimmt er es ernst: die Sittenverderbniß der römischen Kurie und ihr demoralisirender Einfluß auf den Klerus verdrießt ihn tief. Unter Religionsfreiheit versteht er nichts anderes als das Recht, mit dem Heiligsten es ernst und redlich meinen zu dürfen. Hier wird er empfindlich und disputirt mit der unklaren Leidenschaftlichkeit des aufgestachelten Freundes der Ruhe und Bequemlichkeit. Die Politik mischt sich hinein: Deutschland soll eine spanische Monarchie, das freie Reich unterdrückt, seine Fürsten sollen zu bloßen vornehmen Höflingen gemacht werden. Kein Volk hat sich gegen Eingriffe in seine innere Freiheit, sein eigenes Wesen, gewehrt wie die Deutschen: mit nichts ist die Hartnäckigkeit zu vergleichen, mit welcher der Deutsche seinen völligen Ruin der Fügsamkeit unter ihm fremde Zumuthungen vorzog. Dieß ist wichtig. Der Ausgang des dreißigjährigen Krieges vernichtete das deutsche Volk; daß ein deutsches Volk wieder erstehen konnte, verdankt es aber doch einzig eben diesem Ausgange. Das Volk war vernichtet, aber der deutsche Geist hatte bestanden. Es ist das Wesen des Geistes, den man in einzelnen hochbegabten Menschen „Genie" nennt, sich auf den weltlichen Vortheil nicht zu verstehen. Was bei anderen Völkern endlich zur Uebereinkunft, zur praktischen Sicherung des Vortheils durch Fügsamkeit führte, das konnte den Deutschen nicht bestimmen: zur Zeit als Richelieu die Franzosen die Gesetze des politischen Vortheils anzunehmen zwang, vollzog das deutsche Volk seinen Untergang; aber, was den Gesetzen dieses Vortheils sich nie unterziehen konnte, lebte fort und gebar sein Volk von Neuem: der deutsche Geist.

Die Geschichte belehrt uns darüber, um welches tief ernstlichen Gewinnes willen der Deutsche über zwei Jahrhunderte lang seine äußerliche Selbständigkeit aufopferte; daß er zwei Jahrhunderte über nur an der Unselbständigkeit seines äußeren Gebahrens, an der Unbeholfenheit, ja Lächerlichkeit seines öffentlichen Benehmens von den Nationen Europas als „Deutscher" erkannt wurde, gereicht ihm, im Betracht der unseligen Umstände seines Weiterlebens, weniger zur Schande, als wenn er das ihm übergeworfene Zwangskleid mit einer gerade ihn unkenntlich machenden Grazie und Sicherheit, etwa wie der Pole das der französischen Kultur, getragen hätte. Gerade aus den üblen Eigenschaften seines öffentlichen Wesens war zu schließen, daß

Geschichtliche Dokumentation des deutschen Wesens: X, 63. — 63. 64. — IX, 380.

seine wahren Eigenschaften hierbei nicht in das Spiel kamen, da sie eben nur in einer jeden Augenblick erkenntlichen Entstellung sich kundgaben.

Es ist erhebend und hoch ermuthigend für uns, zu sehen, daß der deutsche Geist, als er sich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus seiner tiefsten Verkommenheit erhob, nicht einer neuen Geburt, sondern wirklich nur einer Wiedergeburt bedurfte; er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber demselben Geiste die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über das heilige römische Reich deutscher Nation seine kräftig treibenden Keime verbreitete, und von dessen Wirken auch auf die plastische Gestaltung der Zivilisation Europa's wir nicht gering zu denken haben, wenn wir uns erinnern, daß die schöne, so mannigfaltig individuelle, phantasiereiche deutsche Kleidertracht damals von allen Völkern Europa's aufgenommen war. Betrachtet zwei Portraits: hier Dürer, dort Leibnitz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unseres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Geistern, die zuerst dieses Grauen empfanden und den Blick über die Jahrhunderte hinüber aussandten, um sich selbst wieder erkennen zu dürfen! Da fand es sich denn, daß es nicht Schlaffheit gewesen war, was das deutsche Volk in sein Elend versenkt hatte: es hatte seinen dreißigjährigen Krieg um seine Geistesfreiheit gekämpft; die war gewonnen, und ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geist blieb frei, selbst unter der französischen Allongeperrücke. Eben zu der Zeit, in welcher der genialste deutsche Herrscher nur mit Abscheu über den Dunstkreis jener französischen Zivilisation hinwegzublicken vermochte, ging diese in der Geschichte beispiellose Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Als Goethe's „Götz“ erschien, jubelte es auf: „das ist deutsch!“ Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vortheils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und Alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch“, und deßhalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen.

Zur Pflege des deutschen Geistes, zur Größe des deutschen Volkes kann daher nichts führen, als sein wahrhaftes Verständniß von Seiten der Regierenden. Das deutsche Volk hat seine Wiedergeburt, die Entwickelung seiner höchsten Fähigkeiten, durch seinen konservativen Sinn, sein inniges Haften an sich, seiner Eigenthümlichkeit erreicht: es hat für das Bestehen seiner Fürsten sich dereinst verblutet. Es ist jetzt an diesen zu zeigen, daß sie zu ihm gehören; und da, wo der deutsche Geist die That der Wiedergeburt des Volkes vollbrachte, da ist auch das Bereich, auf welchem zunächst die Fürsten sich dem Volke neu vertraut zu machen haben. — Wehe uns und der Welt, wenn dießmal das Volk gerettet wäre, aber der deutsche Geist aus der Welt schwände!

Deutsche Musik.

Es ist bemerkt worden, daß der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin sie von der Natur verschwenderisch, als in Dem, worin sie kärglich von ihr ausgestattet ist, aufzufinden wäre. Daß die Deutschen seit hundert Jahren einen so ungemeinen Einfluß auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Musik gewannen, kann — physiologisch betrachtet — unter Anderem auch daraus erklärbar erscheinen, daß sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien, welche sie nicht aus dem berauschenden Glanze üppiger kirchlicher Ceremonien, unter einem lachenden Himmel in farbiger Pracht vor ihnen sich kundgebend, sondern aus den ernsten Trostverheißungen für die, unter Entsagungen aller Art kräftig leidende Seele der Menschheit innig zu erkennen berufen waren. Trieb diese Richtung uns nothwendig einer idealistischen Auffassung der Welt zu, so bewahrte sie uns auch vor der Weichlichkeit einer allzu realistischen Hingebung an dieselbe. So ward auch die Musik bei uns aus einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das Gemüth muß groß sein, da Keiner, der von ihr innig durchdrungen worden ist, den Verführungen der sinnlichen Schönheit sich als zugänglich gezeigt hat.

Oft habe ich erklärt, daß ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes hielte: sicherer wie hier gab auf keinem anderem Gebiete die Bestimmung des deutschen Wesens, die Wirkung seines Gemüthes nach außen, sich kund; die deutsche Musik war eine heilige Emanation des Menschengeistes, und dämonisch leidende göttliche Naturen waren ihre Priester. Wie aber das Evangelium verblaßte, seit das Kreuz des Erlösers als Handelswaare feilgeboten ward, so verstummte der Genius der deutschen Musik, seitdem sie vom Métier auf dem Allerweltsmarkte herumgezerrt wird, und professionistischer Gassen-Aberwitz ihren Fortschritt feiert.

Der Gott im Inneren der Menschenbrust, dessen unsere großen Mystiker über alles Dasein dahin leuchtend so sicher sich bewußt wurden, uns Deutschen war er innig zu eigen geworden. Vieles erzeugte dieser unnahbar eigene Gott in uns, und, da er uns schwinden sollte, ließ er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück. Er lehrte uns arme Kimmerier wohl auch bauen, malen und dichten: dieß Alles hat der Teufel aber zu Buchhändlerei gemacht, und beschert es uns nun zum Weihnachtsfeste für den Büchertisch. Aber unsere Musik soll er uns nicht so herrichten; denn sie ist noch der lebendige Gott in unserem Busen. Deßhalb wahren wir sie und wehren die entweihenden Hände von ihr ab. Sie soll uns keine „Litteratur" werden; denn in ihr wollen wir selbst noch für das Leben hoffen.

Es ist eben mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweiheten zu Märtyrern und lehret durch sie alle Heiden. Was ist allen sonstigen Kulturvölkern, seit dem Verkommen der Kirche, die Musik anderes, als ein Akkompagnement zu Gesangs- oder Tanz-Virtuosität? Nur

Deutsche Musik: IX, 344. 345. — X, 374. — 41. — 41.

wir kennen die „Musik“ als Musik, und durch sie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; dieß aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Aechte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren.

Deutsche Oper.

Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächst beriefen deutsche Fürsten italienische Operngesellschaften mit ihren Komponisten an ihre Höfe; deutsche Komponisten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponiren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch französische Opern dem Publikum in Uebersetzungen vorzuführen. Versuche zu deutschen Opern bestanden in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutscher Sprache. Ein Central-Mustertheater hierfür bildete sich nie. Selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der abhängigen Stellung, welche die französischen Provinzial-Theater gegenüber Paris einnehmen; nur mit dem großen Nachtheile, daß ihnen das unmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unverständlich war, während andererseits der direkte Einfluß der italienischen Oper, verbunden mit Versuchen aus eigenen Mitteln die Stylarten des Auslandes nachzuahmen, die Schwierigkeit, alles dieses in korrekter Weise zum Ausdrucke zu bringen, bis in das Unmögliche steigerte. In vollster Anarchie bestand Alles neben einander, italienischer und französischer Styl, und deutsche Nachahmung beider; hierzu Versuche, aus dem ursprünglichen, nie höher entwickelten deutschen Singspiel ein selbständiges, populäres Genre zu gewinnen, meist immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell Fertigen, wie es vom Auslande kam.

Ein ersichtlichster Uebelstand, der sich unter so verwirrenden Einflüssen ausbildete, war die vollkommene Styllosigkeit der Operndarstellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, selten wechselndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im schnellsten Nebeneinander italienische, französische, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigsten Singspiel hervorgegangene deutsche Opern, tragischen und komischen Inhaltes, von ein und denselben Sängern gesungen, vorgeführt. Was für die vorzüglichsten italienischen Gesangsvirtuosen, mit besonderer Berücksichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern ohne Schule, ohne Kehlfertigkeit, in einer Sprache, die der italienischen im Charakter vollständig entgegengesetzt ist, in meist lächerlicher Entstellung heruntergesungen. Hierzu französische Opern, auf pathetische Deklamation scharf pointirter rhetorischer Phrasen berechnet, in Uebersetzungen vorgeführt, welche von litterarischen Handlangern in Eile für den niedrigsten Preis verfertigt waren, meistens ohne alle Beachtung des deklamatorischen Zusammenhanges mit der Musik, mit der haarsträubendsten prosodischen Fehlerhaftigkeit; ein Umstand, der allein jede Ausbildung eines gesunden Styles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen

Deutsche Musik: X, 41. — Deutsche Oper: VII, 127. VIII, 165. 166. VII, 128. — 128.

den Text gleichgiltig machte. Hieraus sich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muster-Operntheater; mangelhafte oder gänzlich fehlende Ausbildung selbst nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künstlerische Anarchie.

Für den wahren, ernsten Musiker war dieß Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden. Bestimmte ihn Neigung oder Erziehung, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für die italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponirten, bildete sich in Deutschland die eigentliche Musik auf ganz anderen Grundlagen, als dem des Operngenre's aus.

Deutsches Theater.

Wohl sind Theater vorhanden und in jeder Stadt wird fast jeden Abend Theater gespielt: aber es ist auch eine Litteratur vorhanden, die in ihrem edelsten Geiste fast nur von der Unmöglichkeit lebt, in der sich unsere wahrhaft dichterischen Köpfe befinden, diesen Theatern zur Verwirklichung ihrer Absichten beikommen zu können. Unsere Theater stehen mit dem edelsten Geiste unserer Nation in gar keiner Berührung; sie bieten Zerstreuung für die Langeweile, oder Erholung von geschäftlichen Mühen, und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Produktionen nehmen sie vom Auslande, oder aus Nachahmungen desselben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirksamkeit verfertigt sind; ihre künstlerischen Darstellungsmittel bilden sich wiederum gerade nur für diesen Zweck — und der dichterische Geist steht vor dieser Erscheinung mit der vollkommensten Kälte der Resignation in sich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerschwärze, sich für eine imaginäre Verwirklichung zu begnügen.

Unsere Theaterinstitute haben im Allgemeinen keinen andern Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energisch begehrte, sondern vom Spekulationsgeiste aufgedrungene und von der sozialen Langeweile unserer großstädtischen Bevölkerungen mühelos dahingenommene, Unterhaltung zu besorgen. Alles, was vom rein künstlerischen Standpunkte aus gegen diese Bestimmung des Theaters reagirte, hat sich von je als wirkungslos erwiesen. Nur daraus konnte ein Unterschied entstehen, wem diese Unterhaltung verschafft werden sollte: dem in künstlicher Roheit erzogenen Pöbel der Städte wurden grobe Späße und krasse Ungeheuerlichkeiten vorgeführt; den sittsamen Philister unserer Bürgerklassen vergnügten moralische Familienstücke; den feiner gebildeten, durch Kunstluxus verwöhnten höheren und höchsten Klassen mundeten nur raffinirtere, oft mit ästhetischen Grillen garnirte Kunstgerichte. Der eigentliche Dichter, der sich ab und zu mit seinen Ansprüchen durch die der drei genannten Klassen hindurch geltend zu machen suchte, ward stets mit einem, nur unserem Theaterpublikum eigenthümlichen Hohne, dem Hohne der Langeweile zurückgewiesen, — mindestens so lange, als er nicht als Antiquität zur Garnirung jenes Kunstgerichtes willfährig und tauglich geworden war. Das Besondere der

Deutsche Oper: VII, 128. — 129. — Deutsches Theater: V, 12. 13. — IV, 373.

größeren Theaterinstitute besteht nun darin, daß sie in ihren Leistungen sämmtliche drei Klassen des Publikums zu befriedigen suchen; ihnen ist ein Zuschauerraum gegeben, in welchem sich jene Klassen schon nach der Höhe ihrer Geldbeiträge vollständig von sich absondern, und so den Künstler in die Lage versetzen, Diejenigen, an die er sich mittheilen soll, bald in dem sogenannten Paradiese, bald im Parterre, bald in den Ranglogen aufzusuchen. Der Direktor solcher Institute, der zunächst keine andere Aufgabe hat, als auf Gelderwerb auszugehen, hat nun abwechselnd die verschiedenen Klassen des Publikums zu befriedigen: er thut dieß, gewöhnlich mit Berücksichtigung des bürgerlichen Charakters der Tage der Woche, durch Vorführung der verschiedenartigsten Produkte der Theaterstückschreibekunst, indem er heute z. B. eine grobe Zote, morgen ein Philisterrührstück und am dritten Tage eine pfiffig zugerichtete Delikatesse für Feinschmecker vorführt. Die eigentliche Aufgabe mußte nun bleiben, aus allen drei genannten Hauptgattungen ein Genre von Theaterstücken zu Stande zu bringen, welches gemacht sei dem ganzen Publikum auf einmal zu genügen, und mit großer Energie hat die moderne Oper diese Aufgabe erfüllt: sie hat das Gemeine, Philisterhafte und Raffinirte in einen Topf geworfen, und setzt nun dieß Gericht dem Kopf an Kopf gedrängten gemeinsamen Theaterpublikum vor. Der Oper ist es so gelungen, den Pöbel raffinirt, den Vornehmen pöbelhaft, die gesammte Zuschauermasse aber zu einem pöbelhaft raffinirten Philister zu machen, der sich in der Gestalt des Theaterpublikums jetzt nun mit seinen verwirrten Anforderungen dem Manne gegenüber stellt, der die Leitung eines Kunstinstitutes übernimmt.

Diese Stellung wird den Theaterdirektor weiter nicht beunruhigen, der es eben nur darauf abzusehen hat, dem „Publikum“ das Geld aus der Tasche zu locken: die hierauf bezügliche Aufgabe wird auch mit großem Takte und nie fehlender Sicherheit von jedem Direktor unserer großen oder kleinen städtischen Theater gelöst. Verwirrend wirkt diese Stellung aber auf Denjenigen, der von einem fürstlichen Hofe zur Leitung ganz desselben Institutes berufen wird, das aber darin von jenen Anstalten sich unterscheidet, daß ihm der Schutz des Hofes in der Zusicherung der Deckung vorkommender Ausfälle in den Einnahmen verliehen ist. Vermöge dieses sichernden Schutzes müßte sich der Direktor eines solchen Hoftheaters bestimmt fühlen, von der Spekulation auf den bereits verdorbenen Geschmack der Masse abzusehen, und vielmehr auf die Hebung dieses Geschmackes dadurch zu wirken, daß der Geist der theatralischen Vorführungen nach dem Ermessen der höheren Kunstintelligenz bestimmt werde. In Wahrheit ist dieß auch ursprünglich bei Gründung der Hoftheater die wohlgemeinte Absicht geistvoller Fürsten, wie Joseph II., gewesen; sie hat sich auch als Tradition bis auf die Hoftheaterintendanten der neueren Zeit fortgepflanzt. Zwei praktische Umstände hinderten aber die Geltendmachung dieser — an und für sich mehr hochmüthig wohlwollend chimärischen, als wirklich erreichbaren — Absicht: erstlich, die persönliche Unfähigkeit des bestellten Intendanten, der meistens ohne Rücksicht auf etwa gewonnene Fachkenntniß oder selbst nur natürliche Disposition für Kunstempfänglichkeit, aus der Reihe der Hofbeamten gewählt wurde; und zweitens: die Unmöglich-

keit, der Spekulation auf den Geschmack des Publikums in Wahrheit zu entsagen. Gerade die reichlichere Unterstützung der Hoftheater an Geldmitteln war nur zur Vertheuerung des künstlerischen Materials verwendet worden, für dessen Heranbildung gründlich zu sorgen den sonst so erziehungssüchtigen Leitern unseres Staates, mit Bezug auf die theatralische Kunst, nie eingefallen war; und hierdurch steigerte sich die Kostspieligkeit dieser Institute so sehr, daß gerade auch dem Direktor eines Hoftheaters die Spekulation auf das zahlende Publikum, ohne dessen thätigste Mithilfe die Ausgaben nicht zu erschwingen waren, zur reinen Nothwendigkeit wurde. Diese Spekulation nun in dem Sinne jedes anderen Theaterunternehmers glücklich auszuüben, machte dem vornehmen Hoftheaterintendanten aber wiederum das Gefühl von seiner höheren Aufgabe unmöglich, die — bei seiner persönlichen Unbefähigung, diese Aufgabe nach ihrer richtigen Bedeutung zu fassen — jedoch unglücklicher Weise nur im Sinne eines gänzlich inhaltslosen Hofdünkels verstanden, und dahin aufgegriffen werden konnte, daß wegen irgend einer unsinnigen Veranstaltung der Intendant sich damit entschuldigte, bei einem Hoftheater ginge dieß Niemand etwas an. Somit kann die Wirksamkeit eines heutigen Hoftheaterintendanten nothgedrungen nur in dem beständig zur Schau getragenen Konflikte eines schlechten Spekulationsgeistes mit einem höfischbornirten Hochmuthe bestehen. Die Einsicht in diese Nothwendigkeit ist so leicht zu gewinnen, daß ich hier dieser Stellung nur erwähnt, nicht aber sie selbst näher beleuchtet haben will.

Ich habe es mich einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demoralisirenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen. Das bleibt sich aber alles gleich. Denn so ist der Deutsche, sobald von Kunst, und gar vom Theater die Rede ist, auf welchen Feldern er seinen so berühmt gewordenen gediegenen Ernst gar nicht bewährt. Ruft sein Ehrgefühl auf, so lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an; appellirt an seinen richtigen Verstand, weiset ihm am Einmaleins nach, daß in unserem Theater es sich um die schändlichste Vergeudung, nicht etwa nur der künstlerischen, sondern auch der in das Spiel gesetzten finanziellen Kräfte handele, so lächelt er gar tückisch und meint, das gehe ja Niemand etwas an. Ueberredet ihn nun, überzeugt ihn durch Thaten, ja — erschüttert ihn: er ist noch tapferer als seine Soldaten; diese fallen, wenn sie erschossen sind; ihn muß man aber, wie den russischen Soldaten, erst noch umstoßen.

Die deutsche Nation rühmt sich so viel Ernst, Tiefe und Ursprünglichkeit nach, daß ihr nach der einen Seite hin, wo sie, wie eben in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreigens gestellt hat, nur eine formgebende Institution zu geben nöthig erscheint, um zu erkennen, ob sie wirklich jenen Ruhm verdiene. Eine Institution, wie ich sie für die Pflege der von mir gemeinten Festaufführungen im Sinne habe, wäre aber an sich schon vollkommen dem deutschen Wesen entsprechend, welches sich gern in seine Bestandtheile scheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung sich als

Deutsches Theater: IV, 375. 376. — VI, 369. — — 392.

Hochgenuß seiner selbst periodisch zu verschaffen. Besser als unfruchtbare, gänzlich undeutsche akademische Institutionen, könnte sie mit allem Bestehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den besten Kräften desselben würde sie sich eben nur ernähren, um diese Kräfte selbst andauernd zu veredeln und zu wahrem Selbstgefühle zu stählen. Endlich träte so aber auch der Zeitpunkt ein, wo, wenigstens in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige, der Deutsche dadurch anfinge national zu sein, daß er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat.

Eduard Devrient.

Karl von Holtei erklärte unumwunden, mit einer sogenannten soliden Schauspielergesellschaft nichts anzufangen zu wissen. Im schroffesten Gegensatze zu der Ansicht dieses Mannes zeigte sich aber Eduard Devrient, welcher für den Schauspielerstand Erhebung zu staatsbürgerlichem Range ansprechen zu müssen glaubte. Hiermit wollte er dem Theater vor allen Dingen die Würde gewahrt wissen, von welcher aus, wenn sie einmal durch ein Staatsgesetz dekretirt wäre, das übrige Verhalten der im Theater wirksamen Faktoren durch weitere gute Zucht sich von selbst ergeben würde. Gewiß stand es dem gelehrten, aber nicht talentvollen Schauspieler gut an, dem verwahrlosten Theaterwesen vor allen Dingen eine Tendenz eingeprägt sehen zu wollen, unter deren veredelndem Einflusse durch Schule und Bildung das an natürlicher Begabung Fehlende erträglich zu ersetzen sein möchte. Ihm ward zur Durchführung seiner Ansicht von einem tief ernstlich wohlgesinnten Fürsten ein in vollkommenster Wohlanständigkeit geordnetes Theater übergeben. Die Erfolge seiner Bemühungen sind leider jedoch so durchaus nichtig ausgefallen, daß dasselbe Theater, von dessen Leitung Devrient endlich zurücktrat, gegenwärtig, wie zu vermuthen steht, unter dem Einflusse einer hiergegen entstandenen mißmüthigen Gleichgiltigkeit, den Maximen der gemeinen Verwaltungsweise wieder übergeben worden ist.

Es muß nun belehrend dünken, dem eigentlichen Grunde zweier so sehr verschieden sich kundgebender Tendenzen, wie der Holtei's und Devrient's, nachzuforschen. Offenbar zeigt es sich dann, daß Das, was jedem von ihnen als Gespenst vorschwebte, das mimische Genie sei. Holtei suchte es auf den wilden Wegen seiner dunklen Abkunft auf, und zeigte sich hierin genial; Devrient, mißtrauisch und vorsichtig, vermeinte dagegen sicherer zu verfahren, wenn er auf Mittel sänne, wie jenes „Genie“ zu ersetzen sei, von dem als Gespenst er genug zu leiden gehabt hatte. Der Letztere erkannte, daß auf dem Holtei'schen Wege selbst kaum die gemeine Lüderlichkeit, gewiß aber nicht die geniale Urproduktivität des Komödiantenwesens zu gewinnen sein würde; wogegen es ihm aufgegangen war, daß gerade die naturwüchsigsten Bildner des deutschen Schauspielerwesens, wie er dieß an Eckhoff, Schröder und Iffland nachweisen konnte, nach bürgerlichen Begriffen solide, ja streng sittliche Menschen gewesen seien. Ein den Leistungen dieser Ahnen entnommenes Maaß als das der Begabung des Deutschen einzig entsprechende Maaß überhaupt festzuhalten, und nach diesem Maaße zu bilden und zu regeln, durfte ihm als

Deutsches Theater: VI, 392. 393. — Eduard Devrient: IX, 207. 208. — 208.

die dem deutschen Theater heilsamste Maxime erscheinen. Leider ging ihm endlich das von Holtei aufgesuchte Genie nur noch in der Gestalt des modernen Theatervirtuosen auf; diesen als störendes Wesen sich fern zu halten, mochte ihm unerläßlich dünken: doch scheint ihn sein Eifer hierbei verleitet zu haben, endlich alles ihm störend Vorkommende überhaupt sich fern zu halten, und ich glaube, daß er hierfür alle auf seine Theaterleitung verwandte Mühe einzig vergeudete, indem er in diesem Fernhalten möglicher Erschütterungen seiner Grundsätze sich gänzlich verlor. Jedoch fragen wir, woher sollte einem mitten im heutigen Theaterwesen Aufgewachsenen das Urtheil kommen, durch welches er ihm fremdartige Erscheinungen richtig erkannt hätte? Nothwendig hätte diesem Manne der Blick des Genie's selbst zu eigen sein müssen, desselben Genie's, an welches er nicht glaubte, weil er es nur als Gespenst kannte. Natürlich konnte hier Alles nur in Eigensinn ausarten, und die staatsbürgerliche Würde mußte endlich für ein Institut von absolutester Unproduktivität und Langweiligkeit in seinen Leistungen erfolglos angerufen bleiben.

Eduard Devrient fordert in seinem Buche „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ von dem Schauspieler die ächt republikanische Tugend der Selbstverleugnung. Im Grunde ist hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer, Hang zur Selbstentäußerung zu verstehen ist. Wer soll dieser nun, welche ganz von selbst eintritt, sobald die mimische Kunst wirklich sich bewährt, das Gesetz für jene „Selbstverleugnung“ aufstellen, und wer über dessen Erfüllung wachen? Wir müssen hier auf den ersten Blick erkennen, daß es sich um einen reinen Widerspruch, um einen Unsinn handelt; es wäre denn, daß man von der Meinung ausginge, die mimische Kunst sei in jeder Form eine Kunst der reinen Eitelkeit und Gefallsucht, und um mit der Handhabung dieser Elemente nun so weit zu kommen, daß es dabei einen ganz anderen Anschein, nämlich den der Erreichung der höchsten Ziele der dramatischen Kunst, gewinne, müsse man republikanische Gesetze für die Komödianten erlassen, und diese durch staatliche Würdigung sanktioniren lassen.

In Wahrheit scheint sich der Traum des Ehrgeizes einer neuen Art von Theaterdirektoren, welche in den letzten Zeiten aufgekommen ist, näher betrachtet, in dieses Trugbild aufzulösen. Es durfte verdrießen zu sehen, daß jene schöne Tugend der Selbstverleugnung dem Personale eines Theaters einfach anbefohlen werden sollte, wie dieß von den vornehmen Theater-Intendanten in ihrer Weise nöthigen Falles geschah: humaner erschien es, diese Tugend zu lehren; und als Tugendlehrer ließ man sich nun berufen, um ganz ernsthaft an das seltene Problem zu gehen, zu lehren, was unter keinen Umständen zu lernen ist. Dagegen konnte es nicht schwer fallen, talentlosen Schauspielern, die unter keinen Umständen Ansprüche auf den Beifall des Publikums erheben durften, den rechten Gehorsam gegen die Anordnungen des Herrn Direktors beizubringen; dieß mochte wieder dadurch gelingen, daß dieser selbst vornehme Manieren annahm, kleine Bewegungen mit der Hand machte, recht kurz sprach

Eduard Devrient: IX, 208. 209. — — 259. 265. 266. — 266.

und zur gehörigen Zeit etwa gar keine Antwort gab. Nur durfte hier kein wirkliches Talent aufkommen, welches sofort die ganze schwierige Uebereinkunft gestört hätte. Der Mime mußte in seinem schicklichen Fläschchen sorgfältig etikettirt auf dem Repositorium aufgestellt sein, von welchem nun der dramaturgische Tugend-Apotheker ihn herunterlangte, und nach dem Rezepte des nicht minder tugendhaften Herrn Theaterdichters in die gehörige Mischung brachte, um so das heilsame dramatische Arkanum zu brauen, welches am Abend dem Publikum als Beifalls-Vomitiv zum Verschlucken eingegossen wurde. — Es wollte Manchem scheinen, als ob diese Art der Theaterpflege nicht die ganz rechte sei.

Es giebt einen Einzigen, der den begeisterten Mimen in seiner Selbstaufopferung überbieten kann: es ist der für die Freude an der mimischen Leistung sich selbst gänzlich vergessende Autor. Dieser allein versteht den Mimen, und ihm allein ordnet sich der Mime willig unter. In dem ganz natürlichen Verhältnisse Beider zu einander liegt das Heil der dramatischen Kunst einzig begründet. Findet ihr ein Gesetz auf, welches dieses Verhältniß deutlich ausspricht, so habt ihr das einzige giltige Theatergesetz vor euch. Wenn wir die Anleitung des mimischen Triebes zur Darstellung des über die gemeine Lebenserfahrung hinausliegenden, somit idealen, Lebensgebildes einzig dem dramatischen Dichter vorbehalten wissen dürfen, so sprechen wir hiermit alles aus, was über die Würde der mimischen Kunst zu sagen ist, welche fälschlich bereits in eine Erhebung des Mimen-Standes zur staatsbürgerlichen Respektabilität gesetzt wurde.

Ludwig Devrient.

Was der Plastiker der Natur nachbildet, ahmt dieser der Mime bis zur allerbestimmtesten Täuschung nach, und übt hierdurch eine Macht über die Phantasie des Zuschauers aus, welche ganz derselben gleichkommt, die er wie durch Zauber über sich selbst, seine äußerlichste Person wie über sein innerlichstes Empfinden, ausübt. Nach einer Aufführung des „König Lear“ durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeit lang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren keiner die Kraft fühlte, wogegen es Jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand.

Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare erkennen.

Der mimische Trieb ist zunächst nur als ein, fast dämonischer, Hang zur Selbstentäußerung zu verstehen. In Wahrheit scheint der durchaus geniale,

Ed. Devrient: 266/67. — 269. 257/58. — Ludw. Devrient: IX, 193/94. — 194. — — 259.

vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet. Hiervon überzeugen wir uns deutlich durch einen Einblick in die Ueberlieferungen, welche uns das Leben Ludwig Devrient's aufbewahren und aus denen es uns ersichtlich wird, daß der große Mime außerhalb des Zustandes jener wunderbaren Selbstentäußerung in zunehmender Bewußtlosigkeit sein Leben zubrachte, ja daß er der Wiederkehr des Selbstbewußtseins mit zerstörender Gewaltsamkeit durch Berauschung vermittelst geistiger Getränke entgegenwirkte. Offenbar bezog sich daher das eigentlich schmeichelnde Lebensbewußtsein dieses ungewöhnlichen Menschen auf jenen wunderbaren Zustand, in welchem er sein eigenes Selbst gänzlich mit dem anderen des von ihm dargestellten Individuums vertauscht hatte, und von dessen Gewaltsamkeit man sich einen Begriff machen kann, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektlose Imagination seine Person bis in jede Muskel seines Leibes hin so beherrscht, wie es sonst nur der durch reale Motivation angeregte Wille an sich selbst bewirkt.

Der Zustand von Entrücktheit, in welchen nach jener Aufführung des Lear das Berliner Publikum gerathen war, entsprach gewiß sehr wesentlich dem Zustande, in welchen der große Mime an diesem Abende versetzt blieb; für Beide war der Schauspieler Devrient ebensowenig als das Berliner Theaterpublikum vorhanden; eine gegenseitige Selbstentäußerung war vor sich gegangen. Diese Wahrnehmung möge für den entgegengesetzten Fall uns nun darüber belehren, welches der Grund aller, von uns als so widerwärtig empfundenen, Hohlheit des theatralischen Wesens ist: wir erkennen ihn ganz deutlich, wenn wir während und am Schlusse einer Theateraufführung den üblichen, wärmelosen und nur lärmenden Bezeigungen des Beifalles von Seiten des Publikums, sowie den diesen entsprechenden des erheuchelten Dankes von Seiten der Schauspieler anwohnen. Hier bleibt das Theaterpublikum sich als solchen ganz ebenso selbst bewußt, wie der Schauspieler von dem deutlichen Gefühle seiner eigenen Persönlichkeit, ganz wie außerhalb des Theaters, eingenommen bleibt. Was zwischen beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatische Täuschung, wird zur reinen Uebereinkunft, auf deren Grundlage hin man sich einbildet, eine „Kunst“ auszuüben oder zu beurtheilen.

Garrick rettete der Welt in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter. Eine gleiche Glorie schien den Deutschen aufgehen zu sollen, als dem eigenthümlichsten Boden der theatralischen Kunst endlich eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient entwuchsen. — Was ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz u. a. hervorgebracht hatte. Wäre auf dem heu-

---

Ludwig Devrient: 259. 260. — 197. — — 196. 225.

tigen englischen Theater ein Garrick möglich? Oder wollen wir uns darein versetzen, in welchem Lichte einem L. Devrient das Theater aufgehen müßte, wenn ihm dieses heute in der Haltung des Berliner Hoftheaters entgegenträte? Vielleicht hätte seine so überzarte Einbildungskraft davor gänzlich zurückgeschaudert, und die lebenzerrüttende Ueberreizung seiner Imagination wäre dem großherzigen Mimen erspart geblieben.

Dionysos.

Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Festreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Wie das antike Drama sich aus einem Krompromiß des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigenthümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist.

Der von Dionysos begeisterte tragische Dichter wies allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben aufgesproßten Künste das kühne bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zu, die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama, hervorzubringen. Die Thaten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, hier wurden sie wirklich und wahr: was bei den Heldenliedern des Homer die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. In der, vom Amphitheater fast vollständig umgebenen Orchestra stand der Chor, wie im Herzen des Publikums: seine Gesänge und von Instrumenten begleiteten Tänze rissen das umgebende Volk der Zuschauer bis zu der Begeisterung fort, in welcher der nun in seiner Maske auf der Bühne erscheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum wirkte. Die Orchestra des antiken Theaters ist der eigentliche Zauberherd, der gebärende Mutterschooß des idealen Drama's.

Die ungeheueren Werke ihres Aischylos nannten die Athener nicht Dramen, sondern sie ließen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien", Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes.

In der Adur-Symphonie Beethoven's wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nur nach unseren idealsten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: laßt uns bis in das Jauchzen, in den Wahnsinn der Wonne gerathen, aber stets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Ekstase, himmelhoch dem Boden enthoben. Hier erscheinen dieselben wahrhaftigen Gestalten, die dem blinden Homer sich in bewegungsvollem Heldenreigen darstellten, in demselben Reigen, den nun der taube Beethoven uns ertönen läßt, um das entzückte Geistesauge sie noch einmal ersehen zu lassen.

Ludwig Devrient: 225. — Dionysos: X, 192. IX, 167. — III, 14. X, 192. IX, 236. 235. — 363. — — X, 195.

Donizetti.

Ein nationaler Ekel vor sich selbst, welcher am Ende der dreißiger Jahre den französischen Geschmack ergriffen hatte, zog ihn zu der geschlechtslosen italienischen Opernmuse, wie um in einem opiatischen Schönheitsrausche von gegenstandsloser Fadheit sich selbst aus dem Bewußtsein zu verlieren. — Ich beklagte die Verseichtigung des Geschmackes bei der „großen Oper", in welcher damals Donizetti mit seiner ungenirten schlaffen Manier sich immer breiter machte; alle jene perfiden Kunststückchen und unausstehlichen Primadonnen-Zierrathen, welche — allerdings zum großen Entzücken der glorreichen Pariser Dilettanten — aus den Partituren Donizetti's und Consorten in die Feder manches geistreichen Komponisten der französischen Oper geflossen waren.

Aber auch mit der deutschen Oper ging es auf einmal ganz und gar nicht mehr: von den vergeblichen Versuchen es jener bösen „Stummen" nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen gerathen. Diese geschmeidigeren Herren waren der Auber'schen Faktur leichter nachgegangen, und verstanden namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreißende Allüren zu geben; der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Die von Beethoven's Musik Begeisterten waren thätigere und energischere Staatsbürger als die von Rossini, Bellini und Donizetti Verzauberten; namentlich reiche und vornehme Nichtsthuer machten die Klasse der Letzteren aus.

Dorier.

Bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, machten Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen aus, unter denen allein ihm das Leben gestattet war, während Häßlichen und Mißgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. — In der Blüthe des natürlichen dorischen Staates neigte sich die spartanische Lyrik so überwiegend zum lebendigen Tanze hin, daß uns auch fast gar kein litterarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine sinnlich schöne Lebensäußerung war. Die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt.

Den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten suchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit, wie den Tanz.

Dresden.

Dem vor dreihundert Jahren Alles ergreifenden Geiste protestantischer Frömmigkeit verdankt die kgl. musikalische Kapelle in Dresden ihre Entstehung: ein Fürst, der in kühnen Unternehmungen für protestantische Unabhängigkeit

Donizetti: IX, 71. 54. I, 317. — IX, 58. 59. — — II, 353. — Dorier: III, 159. 161. IX. 145. — Dresden: II, 303.

das Schwert führte, gründete zugleich an seinem Hofe das Institut, durch welches jener Geist seinen künstlerischen Ausdruck finden sollte. Nichts konnte im Verfolg der Zeiten der reicheren Ausbildung desselben förderlicher sein, als der Geist künstlerischen Behagens, der sich am Hofe zu Dresden immer mehr ausbreitete: er zog es seiner weltlichen Bestimmung immer näher, stattete es zu diesem Zwecke immer mannigfaltiger aus, und wo es zu Genuß und Ergötzung diente, sammelten sich immer üppiger künstlerische Kräfte in ihm an.

Wie aber die Höfe, und zumal die deutschen Höfe, so entschieden vom Volke getrennt und abgeschlossen waren, konnten natürlich auch ihre Vergnügungen nie zugleich die des Volkes werden. Deßhalb sehen wir denn im Verlaufe des ganzen verflossenen Jahrhunderts in Deutschland die Oper wie ein ganz ausländisches Kunstgenre gepflegt. Jeder Hof hatte seine italienische Truppe, welche die Opern italienischer Komponisten sang; denn anders als in italienischer Sprache und von Italienern gesungen, konnte man sich gar keine Oper denken. K. M. v. Weber fand in Dresden eine solche italienische Oper als blühende ausländische Musterpflanze vor, — eine **deutsche** Oper sollte er erst schaffen, und zwar unter den erschwerendsten Verhältnissen der Welt, da vor allen Dingen der Hof ihr völlig abgeneigt war. Die künstlerischen Mittel, die er gewinnen konnte, blieben in einer gewissen Unbedeutendheit, — er selbst ließ seine Werke zuerst anderwärts aufführen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Jägermelodie büßte und todmüde dahinsiechte; die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, als es geschah, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisiren und zu tödten. Müde und erschöpft hauchte er durch das Wunderhorn Oberon's seinen letzten Lebensathem von sich.

K. M. v. Weber übernahm die Einrichtung einer deutschen **Oper** in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales des Schauspieles; nur eine sogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man sich zulegen; zu ihr gesellte sich alsbald der „Coloratur-Tenor". Als die fürstlichen Höfe ihren Luxus zu beschränken hatten, und die bis dahin unterhaltenen italienischen Sängertruppen entlassen mußten, sollte das spezifische Repertoire der italienischen Oper nun auch von deutschen Schauspielergesellschaften bestritten werden. Hier ging es dann ohngefähr so her, wie ich es bei der sonst so berühmten katholischen Kirchenmusik in Dresden erlebte, als dort die italienischen Kastraten entlassen wurden oder ausstarben, und nun die armen böhmischen Kapellknaben die für jene gräulichen Virtuosen-Kolosse berechneten Bravourstücke, von denen man nicht lassen zu können glaubte, in kläglicher Weise verarbeiten mußten. Jetzt sang denn die ganze Oper „Coloratur", und der „Sänger" ward ein geheiligtes Wesen, dem man zu sprechen bald nicht mehr zumuthen durfte. (Im Uebrigen blieb) das Theater der point d'honneur des Hofes, dessen wahre Tendenz einzig der richtige Hofkavalier verstand. Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Hofjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht

Dresden: II, 303. 304. — I, 198. M. Wbl. 1877, 411. VIII, 59. III, 362. — IX, 239. 240. VIII, 110.

wurde; er dirigirte die ihm untergebene Anstalt weit über ein Vierteljahrhundert.

Meine erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's; meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch fascinirte. Ich sah Weber oft vor unserem Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen.

Im Sommer 1837 besuchte ich Dresden auf eine kurze Zeit: dort brachte mich die Lektüre des Bulwer'schen Romanes „Rienzi“ auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Als ich (im Sommer 1840) für Paris ohne alle nächsten Aussichten war, ergriff ich wieder die Komposition des „Rienzi“; ich bestimmte ihn nun für Dresden, einmal, weil ich an diesem Theater die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek ꝛc., zweitens, weil ich auf Bekanntschaften aus meiner frühesten Zeit mich stützend dort am ehesten Eingang zu finden hoffte. Im November 1840 hatte ich die Partitur meiner Oper vollständig beendet, und sandte sie unverzüglich nach Dresden.

Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines Rienzi zu betreiben. Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtestem Kämpfen, Leiden und Entsagen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetriebe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Die wachsend enthusiastische Theilnahme des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle für seine Aufgabe, für das ganze Werk, theilte, wie in unseren Zeiten wohl kaum je erlebt, sich bald allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publikum — durch das Wunder jener wärmsten Theilnahme aller Künstler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet — erhob mich in der stürmischen Nacht der ersten Aufführung meines „Rienzi“ zu seinem kühn adoptirten Liebling. Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimathloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet; und, dem Begriffe unserer Verhältnisse gemäß, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens gewinnen durch meine, Alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der königlich sächsischen Hofkapelle.

Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnter Weise von einer solchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr Anderen erschien, blendeten mich, einen außerordentlichen Glücksfall in Dem zu ersehen, was sehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden sollte. Der Mißbrauch, welcher an einem modernen Operntheater mit künstlerischen Kräften getrieben wird, kann mit gar nichts Aehnlichem verglichen werden; und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen meines Lebens gehören die Erfahrungen, die ich selbst hiervon an mir, und namentlich auch an den

Dresden: VIII, 110. IX, 240. VIII, 110. — VII, 132. I, 8. VII, 133. — — I, 16. 21. 22. — IV, 336. 337. V, 137. IV, 337. — 338. VII, 371.

Musikern des Dresdener Orchesters machte. Man erwäge, daß das Personal eines vorzüglichen Orchesters zu einem nicht geringen Theile aus den einzig wirklich musikalisch Gebildeten eines Operntheaters besteht; man bedenke, was dieses wiederum eben bei deutschen Musikern heißt, denen die Blüthe aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unserer deutschen großen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und daß nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerks-Verrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch inhaltslosesten Opern, bloß zur mühseligen Unterstützung unmusikalischer und schlecht eingeübter Sänger verwendet werden! Ich für meinen Theil gestehe, daß ich in solcher gezwungenen Wirksamkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante zu spotten lernte.*)

Bei meinem Eintritt in meine Wirksamkeit fand ich Marschner's „Hans Heiling" vor, dessen Partitur vor 10 Jahren zur Aufführung angenommen war, aber ruhig in der Bibliothek schlief: ich zog diese Oper hervor und führte sie auf. — Ich hörte, Marschner habe eine neue Oper „Adolph von Nassau" vollendet: ich drang darauf, daß dieses Werk hier zuerst zur Aufführung gebracht werde, und überraschte dadurch den Komponisten nicht wenig, der sich eher den Einsturz des Dresdener Theaters als solch einen Entschluß desselben erwartet hätte. — Ein großes Männergesangsfest sollte gefeiert werden: von ähnlichen hatten sich meine Vorgänger vornehm zurückgezogen; ich stellte mich an die Spitze und bewerkstelligte eine der großartigsten Aufführungen in der Dresdener Frauenkirche. — Die Kapelle selbst krankte an den mannigfachsten Gebrechen: nach großen Kämpfen erhielt ich die nothwendige Verstärkung ihrer Mittel, eine zweckmäßigere Besetzung des Orchesters, Verstärkung der Streichinstrumente u. s. w. — Trotz der entschiedenen Abneigung des Hofes und Generaldirektors setzte ich die Uebersiedelung der Asche Weber's von London nach Dresden durch; ihre Bestattung, die würdige Weise der Feier war mein Werk. — Als ich, achtzehn Jahre nach des Meisters Tode, zum ersten Male selbst in Dresden den „Freischütz" dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reißiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach

*) Das kleine Theater am Linkischen Bade wurde im Laufe des Sommers nur aus dem Grunde von Seiten der Generaldirektion des Hoftheaters mit Vorstellungen versehen, weil es von seinem Inhaber außerdem an eine fremde Truppe hätte vergeben werden dürfen, von der man Abbruch für das Hoftheater zu befürchten glaubte. Beim sogenannten Doppelspiel entstanden aber gewöhnlich die unwürdigsten Kollisionen, welche nur demoralisirend auf den Geist des ganzen Institutes wirken konnten. Für solche doppelte Vorstellungen wurde häufig hier das Orchester zu einer großen Oper, dort zu einem Singspiel erfordert; eine übermäßige Anzahl von Proben wurden durch diese mannigfaltigen Vorstellungen und bei dem unruhigen Wechsel derselben bedingt. Nun berechne man die Wirkung, welche diese Uebelstände (Verpflichtung zur Zwischenaktsmusik u. dgl.) zusammengenommen auf den Musiker machen! Der schlaffe ältere Musiker erschlafft bei solchen Anforderungen noch mehr, der jüngere, feurigere erkennt in seiner Verpflichtung dazu eine wahre Höllenmarter.

Dresden: VII, 370. 371. — — M. Wbl. 1877, 412 (briefl.). — VIII, 366. — Anm. unter dem Text: II, 345. 346. 343. 345.

meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig." Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir die Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein. — Für die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie bedurfte es meines ganzen Feuers, um zunächst die Bedenken meines Chef's gegen die Wahl dieses hierorts verrufenen Werkes zu überwinden; die Kosten für einen gänzlichen Umbau des Lokales, um mir eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen Systeme von mir aufgestellten Orchesters zu versichern, waren nur unter besonderen Schwierigkeiten zu erwirken. — Die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis" bearbeitete ich für das Dresdener Theater; ich ließ dazu die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch die Spontini'schen Arrangements in der mir zu Gebote stehenden Berliner Partitur nicht beirren zu lassen; die warme und lebendig gefärbte Darstellung des ganzen Werkes gewann unter allen Gluck'schen Opern in Dresden den populärsten, d. h. am wenigsten affektirten Erfolg. — H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. — Mit genauem Eingehen auf die lokalen Gegebenheiten arbeitete ich für Dresden den Entwurf zu einer Reorganisation der Theater im Königreiche Sachsen aus; es geschah dieß in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen. Der Gang der politischen Ereignisse mußte mich bald eines andern belehren: die politische Katastrophe im Mai 1849 setzte allen gründlichen Reformideen für längere Zeit eine starre Schranke.

Der Grund meiner inneren Abneigung gegen die Annahme der Kapellmeisterstelle an irgend einem Theater, und gerade auch bei einem Hoftheater, war mir im Verlaufe meiner Verwaltung dieser Stelle zu immer deutlicherem Bewußtsein klar geworden. Unsere Theaterinstitute haben im Allgemeinen keinen anderen Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energisch begehrte, sondern vom Spekulationsgeiste aufgedrungene und von der sozialen Langeweile unserer großstädtischen Bevölkerungen mühelos dahingenommene Unterhaltung zu besorgen. In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder wohl nur ganz beiläufige Stellung ein; dem gegenüber steht ganz folgerichtig ein Publikum, welches zunächst auf Befriedigung eines wohllüstigen Verlangens des Gehörnerves ganz für sich ausgeht,

Dresden: VIII, 366. 367. II, 68. 73. V, 149. 150. VIII, 383. 218. IV, 379. II, 310. — — IV, 373. 358.

und von dem Genusse einer dramatischen Darstellung somit fast ganz absieht. Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Jedem Einsichtsvollen gebe ich aber zu beurtheilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines „Tannhäuser" in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, den empfangenen Beifall doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!

Seit meiner Zurückkehr (aus dem Exil) traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten. Auch — Dresden, wo alle Mittel zur Aufführung meines Werkes „Tristan und Isolde" vorhanden waren, durfte ich nun zwar wieder betreten; als ich im Herbst 1862 mich aber nun für einige Tage dort einfand, mußte ich an der besonderen Haltung der königlichen Generaldirektion des dortigen Hoftheaters sofort erkennen, daß an ein Befassen mit mir und meinem Werke dort nicht im Entferntesten auch nur zu denken sei.

Nur mit größter Abneigung, sie haben dieß bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir. Nur dadurch, daß ich, aus nothgedrungener Rücksicht auf meinen Verleger, die Forderungen fallen ließ, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung derselben versichern sollten, konnte ich das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meistersinger" bewegen. In das Prokrustesbett eines klassischen Taktschlägers sicher gebettet, lernte nun das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur das Vorspiel zu den „Meistersingern", sondern das ganze Werk, soweit es nicht von vorn herein gestrichen war, kennen. Aeußerlich nahm sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer nur den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen hatte, und somit unmöglich dazu gelangen konnte, den Verstümmlern Recht zu geben.

Meine Opern „Rienzi", „der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" giebt noch jetzt das Dresdener Hoftheater immerfort umsonst, weil sie mir als „Kapellmeister-Opern" aus der Zeit meiner dortigen lebenslänglichen Anstellung angerechnet werden (den deutschen Kapellmeistern war es in ihren Bestallungs-Kontrakten vorgeschrieben, jedes Jahr die von ihnen

Dresden: IV, 358. X, 222. V, 174. — — VI, 282. B. Bl. 1890, 176. — VIII, 311. 312. 403. 404. 405. — X, 220.

dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantasie zu befruchten). Daß es diesen meinen Opern dort besser erging als denen meiner Kollegen, habe ich demnach jetzt auf eine sonderbare Art zu büßen. Glücklicher Weise betrifft diese Kalamität mich allein; von dieser gemüthlichen Bereicherung des königlich sächsischen Hofopern-Repertoires durch meine geringen, jetzt aber bereits doch über dreißig Jahre dort vorhaltenden Arbeiten abgesehen, wüßte ich sonst keinen seine Kapellmeisterei überdauernden Dresdener Opernkomponisten, außer meinem großen Vorgänger Weber, von welchem man dort aber keine besonders für das Hoftheater verfaßten Opern verlangte, da zu seiner Zeit nur die italienische Oper daselbst für menschenwürdig gehalten wurde.

Albrecht Dürer.

In der bildenden Kunst der Reformationszeit zeigt sich neben wenigen außerordentlichen Genie's, d. h. Erfindern höchster Art, ein über alle deutschen Länder hin wirkender Geist der besten und edelsten Pflege des Erfundenen, durch sinnigste Aneigung desselben in stets neuer Bildung und Umbildung von Seiten des Kunstgewerbes, lebhaft thätig.

Betrachtet zwei Portraits: hier Dürer, dort Leibnitz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unseres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick! — Doch wo die eigene Gestalt, die eigene Sprache selbst sich verlor, blieb dem deutschen Geiste eine letzte ungeahnte Zuflucht, sein innigstes Inneres sich deutlich auszusprechen. In denselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen einst dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, schrieb der arme Leipziger Kantor das Räthselwort seines tief innersten Traumes auf: als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt.

Dresden: X. 221. — Albrecht Dürer: IX, 212. — VIII, 48. X, 65. IX, 116.

Edda.

Worin die mir zugeschriebene „Richtung“ besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben; vielleicht, daß man eine Zeit lang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im Allgemeinen wurden als Fundgrube für gute Texte in das Auge gefaßt. Die Lieder der Edda, welche seitdem durch Simrock sehr leicht zugänglich gemacht worden waren, schienen Jeden einzuladen, es doch auch in der Weise, wie ich dieß gethan zu haben schien, an der altnordischen Quelle zu versuchen; und bald strotzte es von den halsbrechendsten Helden- und Götternamen der alten Norräna in den, hie und da sogar in Stäben gereimten Texten, welche manche Musiker sich anfertigen ließen, ja selbst auch in freien Dichtungen unserer wohlgedruckten Poeten.

Hierbei hatte ich nun Eines wiederum zu bedauern, nämlich, daß ich mit meiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt hatte, in welchem einzig jene Alterthümer uns mit dem Werthe des nah’ befreundeten rein Menschlichen, nicht aber in dem Lichte von Kuriositäten vorgeführt werden sollten. Dagegen zeigte sich, daß gerade nur das Kuriose das Anziehende gewesen war; von ihm, dem absolut Fremdartigen, erwartete man sich den rechten Effekt.

England.

Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Misch-Racen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Race im Kultur-Fortschritt offenbar voraus stünden. Wer sich nun von dem Anscheine dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden läßt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung großer Charaktere sucht, muß wiederum finden, daß diese unter rein erhaltenen Racen eher, ja fast einzig zum Vorscheine kommen. Wenn die Natur solch einen Einzigen, wie den Shakespeare, unter den Engländern hervorgehen ließ, so sehen wir nun auch, wie Einzig dieser war; und daß die prachtvolle englische Nation weltschachernd immer noch fortgedeiht, während die spanische zu Grunde ging, ergreift mich tief, weil auch diese Erscheinung so bestimmt mich über das, worauf es in der Welt ankommt, aufklärt! — —

Begründen sich alle unsere Staaten auf Eroberung und Unterjochung vorgefundener Landes-Insassen, so nahm der letzte Eroberer für sich und die

---

Edda: X, 224. VI, 373. — 373. 374. — England: X, 344. B. II, 189. — X, 301.

Seinigen den Grund und Boden des Landes in leibeigenen Besitz — wovon England noch jetzt ein wohlerhaltenes Beispiel darbietet. Da bei der Beurtheilung des Charakters unserer Staaten die geschichtliche Entstehung und Fortbildung derselben uns der unerläßlichsten Berücksichtigung werth dünkt, indem nur hieraus Rechte und Rechtszustände ableitbar und erklärlich erscheinen, so muß die Ungleichheit des Besitzes, ja die völlige Besitzlosigkeit eines großen Theiles der Staatsangehörigen, als Erfolg der letzten Eroberung eines Landes, etwa wie England's durch die Normannen, oder auch Irland's wiederum durch die Engländer, zu erklären und nöthigenfalls auch zu rechtfertigen dünken.

Die englische Religion scheint in ihrem eigenthümlichen Charakter Kennern mehr auf dem Alten als auf dem Neuen Testamente zu fußen. Wo wir christliche Heere zu Raub und Blutvergießen ausziehen sahen, war nicht der Alldulder anzurufen, sondern Moses, Josua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hießen; wovon denn die Geschichte Englands aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze alttestamentliche Entwickelung des Geistes der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel aufweist. Diesem Geiste mußte das Haupt eines Königs zum Opfer fallen.

Das irrende Problem bleibt immer, in diese furchtbare Welt sich einen Gott zu konstruiren, der uns die ungeheuren Leiden des Daseins zum nur Scheinbaren, dagegen die ersehnte Erlösung zu einem ganz real Wirklichen und mit Bewußtsein zu Genießenden machen soll. Das mag für den Philister — namentlich für den englischen — recht gut sein: er findet sich deshalb ganz prächtig mit seinem Gott ab, indem er mit ihm einen Kontrakt macht, nach welchem er, durch die Erfüllung so und so vieler Kontraktpunkte, schließlich zum Lohn für verschiedene Falliments in dieser Welt, drüben ewige Glückseligkeit genießt. Wer die Erkenntniß des Wesens des christlichen Glaubens damit für abgethan hält, der würde hiermit genau nur die Vorstellungsart bezeichnen, welche allerdings dem unerschütterlichen menschlichen Egoismus einzig zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorstellung, welche Demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entsagen und Leiden wirklich ausübt. Der wahrhaft Religiöse weiß, daß er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege seine innere tief beseligende Anschauung mittheilen kann; er kann dieß nur auf praktischem Wege durch das Beispiel: der Heilige, der Märtyrer ist daher der wahre Vermittler des Heiles. Es spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unseres Zeitalters, daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsrock angezogen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung ist, jetzt in unmittelbaren Verkehr mit Gott zu treten.

Nach Carlyle's Erfahrung halten die Engländer bereits alle Mystiker für Dummköpfe.

Die Uebersiedelung der Kirchenmusik in den Konzertsaal, unter dem Titel von Oratorien, wurde vorzüglich in England, der religiösen Etikette wegen

England: X, 301. 342. — — VIII, 310. X, 299. 175. — B. II, 80. VIII, 28. 33. — — X, 198. — — VIII, 181.

beliebt. — Zu einem ganz herrlichen, durchaus Händel'schen „Salomon" hatte der selige Mendelssohn selbst für die Engländer die Orgelbegleitung gesetzt. — Als der Musikkritiker der „Times", Herr Davison, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judenthumes wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen sich nicht genirte, hatte er mit dieser Aufdeckung allerdings bei dem englischen Publikum, bei der großen Verehrung, welche Mendelssohn gerade dort genießt, für sein Ansehen mehr zu gewinnen als zu verlieren.

Die Deutschen wundern sich darüber, daß die englischen Kritiker mit mir so umständlich, ernst und gründlich verfahren, indem sie, um mich zu widerlegen, meine Hauptschriften wörtlich übersetzt dem Publikum vorlegen, wogegen die Deutschen es vorziehen in verfälschten Fragmenten mich zum Besten zu geben. Der Grund hiervon ist der, daß die Deutschen dem Verständnisse meiner Schriften näher stehen, und deshalb sorgen, sie möchten allgemein verstanden werden, was sie zum Falle bringen müßte: ein englischer Kritiker fühlt jedoch, daß das englische musikalische Publikum, und überhaupt das ganze pietistische England, mich nicht verstehen kann, und handelt daher sehr klug, mich diesem allgemeinem Mißverstehen offen preiszugeben.

Englischen Verlegern ist es möglich geworden, das Theater — allerdings in sehr ingeniöser Weise — für glückliche Verlagseffekte zu benützen. Das Einzige, womit der englische Musikhandel etwas zu Stande bringt, ist eine, mehr oder weniger dem Bänkelsänger-Genre entnommene „Ballade", welche, im guten Falle, in mehreren hunderttausenden von Exemplaren als „neueste Ballade" an alle Kolonien verkauft wird. Um diese Ballade gehörig berühmt zu machen, läßt sich der Verleger für sein Geld eine ganze Oper komponiren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung, und läßt nun die darin angebrachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes setzen, bis jedes Klavier sie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt.

In Wahrheit sehen wir, daß auf jedem Gebiet der gemeinnützigen sozialen Interessen der Organisation des deutschen Wesens ungefähr dieselbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unseren, dem englischen und französischen Vorbilde nachgeahmten Deputirtenkammern gegenüber den Regierungen. Wie muß es einem Franzosen, einem Engländer zu Muthe werden, wenn er solch eine deutsche Parlamentshauptstadt beschreitet, und hier überall, nur in schlechtester Kopie, eben nur sich wiederfindet? Was macht unser „suffrage-universel-Parlament" mit den deutschen Arbeitern? Es zwingt die tüchtigsten zur Auswanderung und läßt den Rest in Armuth, Laster und absurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen. Der Politik des englischen Handelsinteresses überlassen unsere Staatenlenker die an Fruchtbarkeit überreichen Länder Südafrikas, während sie mit den kräftigsten ihrer Unterthanen, sobald sie vor dem drohenden Hungertode fliehen, nichts anderes anzufangen wissen, als sie, im besten Falle ungehindert, jedenfalls aber ungeleitet und der Ausbeutung für fremde Rechnung übergeben, davon ziehen zu lassen. England und Amerika

England: VIII, 181. IX, 335. VIII, 309. — E. 90. 91. — — X, 186. — — VIII, 67. X, 31. 173. 311. 312. 173.

wissen uns damit bekannt zu machen, was „deutsche Arbeit“ ist. Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, daß die deutsche Oeffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist. Wo blieb der große Schopenhauer, dieser wahrhaft einzig freie deutsche Mann seiner Zeit, wenn ihn nicht ein englischer Reviewer uns entdeckt hätte? Franzosen, Engländer und Amerikaner haben die richtige Erkenntniß der Bedeutung meiner Wirksamkeit bestimmt und deutlich ausgesprochen. Der Staat und die Gemeinde bezahlt nur Un-Lehrer meiner Kunst, statt, wie dieß vielleicht in England oder Amerika einmal geschieht, etwa einen Lehrstuhl für sie zu errichten.

Englische Komödianten.

Englische Komödianten, denen die Darsteller der Shakespeare'schen Dramen daheim ihr Brod entzogen hatten, kamen nach Deutschland, um dem Volke ihre grotesk pantomimischen Taschenspielereien vorzumachen: erst lange darauf, als es in England verblüht war, folgte das Shakespeare'sche Drama selbst nach. Noch heute treffen wir auf dem verkommenen englischen Nationaltheater jenes, den sogenannten „englischen Komödianten“ besonders eigenthümliche groteske Affektiren an, welches von diesen auf die rohe Darstellung gröblichst zubereiteter altenglischer, auch Shakespeare'scher Stücke angewendet worden war.

Gegen dieses hatte sich in den früheren Zeiten der deutschen Schauspielkunst der gesunde Trieb des sogenannten „Naturwahren“ gerichtet, welches seinen entsprechenden Ausdruck in der Darstellung des „bürgerlichen“ Drama's gewann. Wie in der Reihenfolge der Schiller'schen Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen ist, so dürfte sich zwischen den, zwar bereits von voller dichterischer Größe erfüllten, Räubern und Fiesko und dem rohen Geiste der Anfänge des deutschen Theaters im sogenannten „englischen Komödianten“-Wesen ein Vergleich ziehen lassen.

Englisches Theater.

Im Theater feiert der Engländer die rohen Späße seines Clowns wie die erschütternden Dramen seines Shakespeare.

Während in Italien, vermöge der hier Alles beherrschenden Einwirkung des fein gebildeten Kunstgeistes der höheren gesellschaftlichen Sphäre der Nation, der Versuch einer Rekonstruktion des antiken Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik vor sich ging, entwickelte sich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen hatte. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter

England: 173. VIII, 65. X, 96. 21. 242. — Englische Komödianten: IV, 22. IX, 158. — IX, 158. VIII, 101. — Englisches Theater: VIII, 80. — IX, 164. 165.

des Opernhaften zusprechen müssen. Vielleicht würde auch das Drama der Engländer einer gleichen Tendenz nicht fern geblieben sein, wenn nicht das unbegreifliche Genie eines Shakespeare es vermocht hätte, auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die allererhabensten Gestalten der Geschichte und Sage mit einer solchen Naturwahrhaftigkeit erscheinen zu lassen, daß sie sich jeder Bemessung mit einem der antiken Form bisher mißverständlich entnommenen Maaßstabe entzogen. Wie es diesem gelungen sein möge, seine Schauspieler auf die Höhe seiner dichterischen Absicht zu erheben, muß uns ein Räthsel bleiben. Möglich bliebe die Annahme, daß das den jetzigen englischen Schauspielern eigenthümliche groteske Affektiren, wie wir es oben nannten, der Ueberrest einer älteren Befähigung sei, welche, da dieses ununverkennbar einer der Nation zugehörigen Natureigenthümlichkeit entstammt, in der schönsten Zeit des englischen Volkslebens, und vermöge des hinreißenden Beispieles des dichterischen Mimen selbst, einmal zu einer so unerhörten Blüthe des theatralischen Darstellungswesens führte, daß Shakespeare's Konzeptionen in diesem völlig aufgehen konnten. Gewiß ist es, daß Shakespeare sehr frühzeitig von seinem Befassen mit dem Theater sich zurückzog, in dessen Aufführungen seiner Stücke sein Genie kaum mehr als seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte. Als die Stuarts nach England zurückkehrten, brachten sie die französische „Tragédie“ und „Comédie“ mit: das regelmäßige Theater, welches sie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern keine geeigneten Schauspieler, und vermochte sich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit, in mühsam gesammelten und hochgealterten Ueberresten sich zusammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, aus welchem dießmal der Schauspieler allein der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatischen Kunst offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter rettete.

Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespeare'sche Scene in allerrealste Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführten Bühnendekorationen, Truppenmärsche und Schlachten wurden mit überraschendster Genauigkeit dargestellt. Während den Engländern so die Aufführungen ihres Shakespeare zu Circus-Evolutionen geworden, erklärte der Deutsche aus diesem ihrem Wunder sich die menschliche Natur. — Wir beachteten, welche vorangehende günstige Wendung in der Wiedergeburt des englischen Theaters die Erscheinung eines Garrick damals ermöglichte. Wäre auf dem heutigen englischen Theater ein Garrick möglich?

Eßlär.

Was unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden ebnete, war deutlich erkennbar die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz und andere hervorgebracht

---

Englisches Theater: IX, 165. 174. 175. 180. 196. — IV, 26. VIII, 99. IX, 225. — Eßlär: IX, 225.

hatte. — An den Erfolgen des Eintrittes der „poetischen Diktion" in den dramatischen Styl haben wir ersehen, bis zu welchem Verderbnisse aller guten Anlagen des deutschen Schauspieles die seichte Auffassung der hiermit gestellten Aufgabe führen konnte. Meines Wissens ist diese zu einer erträglichen Lösung nur durch den gesunden Geist einiger guten Schauspieler aus der alten Schule gekommen, wie er sich z. B. noch in dem, der reiferen Generation unserer Tage erinnerlichen, tüchtigen Eßlär zeigte: hier ward der ethisch-didaktische Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift, und in verständiger Weise nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühles zum Vortrag gebracht.

Nur einmal scheint das Schiller'sche Ideal durchaus erreicht worden zu sein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden musikalischen Ton der Rede fand, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöste.

Eteokles und Polyneikes.

Eteokles und Polyneikes hatten nach dem Untergange des Vaters beschlossen, ihr Erbe, die Herrschaft über Theben, so unter sich zu theilen, daß sie abwechselnd es verwalteten.

Eteokles, der das Erbe zuerst genoß, verweigerte, als Polyneikes aus freiwilliger Verbannung zur festgesetzten Zeit zurückkam, um nun auch für seine Frist das Erbe zu genießen, seinem Bruder die Uebergabe. Somit war er eidbrüchig. Bestrafte ihn dafür die eidheiligende Gesellschaft? Nein; sie unterstützte ihn in seinem Vorhaben, das sich auf einen Eidbruch gründete. Hatte man die Scheu vor der Heiligkeit des Eides bereits verloren? Nein; im Gegentheile: man klagte zu den Göttern um des Uebels des Eidbruches, denn man fürchtete, er würde gerächt werden. Trotz des bösen Gewissens ließen sich aber die Bürger Theben's Eteokles' Verfahren gefallen, weil der Gegenstand des Eides, der von den Brüdern beschworene Vertrag, ihnen für jetzt bei Weitem lästiger schien, als die Folgen eines Eidbruches, die durch Opfer und Spenden an die Götter vielleicht beseitigt werden konnten. Was ihnen nicht gefiel, war der Wechsel der Herrschaft, die beständige Neuerung, weil die Gewohnheit bereits zur wirklichen Gesetzgeberin geworden war. Auch beurkundete sich in dieser Parteinahme der Bürger für Eteokles ein praktischer Instinkt vom Wesen des Eigenthumes, das Jeder gern allein genießen, mit einem Anderen aber nicht theilen wollte: jeder Bürger, der im Eigenthume die Gewährleistung gewohnter Ruhe erkannte, war ganz von selbst der Mitschuldige der unbrüderlichen That des obersten Eigenthümers Eteokles.

Die Macht der eigennützigen Gewohnheit unterstützte also Eteokles, und gegen sie kämpfte nun der verrathene Polyneikes mit jugendlicher Hitze an. In ihm lebte nur das Gefühl einer rächenswürdigen Kränkung: er sammelte ein Heer gleichfühlender, heldenhafter Genossen, zog vor die eidbruchschützende Stadt und bedrängte sie, um den erbräuberischen Bruder aus ihr zu verjagen. Diese, von einem durchaus gerechtfertigten Unwillen eingegebene Handlungsweise erschien den Bürgern Thebens nun wieder als ein ungeheurer

Eßlär: IX, 228. — 228. — Eteokles und Polyneikes: IV, 74. — 74. — 74. 75.

Frevel; denn Polyneikes, als er seine Vaterstadt bekriegte, war unbedingt ein sehr schlechter Patriot. Die Freunde des Polyneikes waren aus allen Volksstämmen zusammengetreten: sie machte ein rein menschliches Interesse der Sache des Polyneikes geneigt, und sie vertraten somit das Reinmenschliche, die Gesellschaft in ihrem weitesten und natürlichsten Sinne, gegenüber einer beschränkten, engherzigen, eigensüchtigen Gesellschaft, die unvermerkt vor ihrem Andrängen zum knöchernen Staate zusammenschrumpfte. — Um den langen Krieg zu enden, forderten sich die Brüder zum Zweikampf: Beide fielen auf der Walstatt. —

Aus den Zerwürfnissen der Söhne des Oidipus erwuchs Kreon, dem Bruder der Jokaste, die Herrschaft über Theben. Er überschaute den Zusammenhang der Vorfälle, und erkannte aus ihm das Wesen der öffentlichen Meinung, als deren Kern er die Gewohnheit, die Sorge und den Widerwillen vor der Neuerung erfaßte. Eteokles war der praktische Sündenbock des neuen Staates gewesen: die Folgen seines Eidbruches hatten die gütigen Götter auf ihn zu leiten gehabt; die Stabilität des Staates aber sollten (so hofften sie wenigstens, wenn es leider auch nie geschah!) die wackeren Bürger Thebens für sich schmecken. Wer sich wieder zu solchem Sündenbocke hergeben wollte, war ihnen daher willkommen; und das war der kluge Kreon, der mit den Göttern sich wohl abzufinden wußte, nicht aber der hitzige Polyneikes, der um eines einfachen Eidbruches willen so wild an die Thore der guten Stadt klopfte. In ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er bestätigte dieß vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatriotischen Polyneikes zur entsetzlichen Schmach der Unbeerdigung, seine Seele somit zu ewiger Ruhelosigkeit verurtheilte. Durch dieß Gebot befestigte Kreon seine Macht, indem er den Eteokles, der durch seinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleistet hatte, rechtfertigte und somit deutlich zu verstehen gab, daß auch er gewillt sei, durch jedes auf sich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menschliche Sittlichkeit das Bestehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleisten. Er schlug der Menschlichkeit in's Angesicht, und rief: „es lebe der Staat!"

Euripides.

Geburt (der Tragödie) aus der Musik: Aischylos. Décadence: Euripides. Gänzliche Reaktion des Volkskunstwerkes gegen das Adelskunstwerk: die Komödie: Euripides — Aristophanes.

Wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet, bewegt sich der ganze Verlauf der griechischen Tragödie unbestreitbar aus der Lyrik zur Verstandesreflexion. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der tragische Dichter seiner Absicht nach minder unverhohlen und redlich war, wenn er sie in das lyrische Gewand einkleidete, als da, wo er sie unumwunden nur noch in der gesprochenen Rede ausdrückte. In dieser didaktischen Rechtschaffenheit, aber künstlerischen Unredlichkeit, liegt der schnelle Verfall der griechischen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand

Eteokles u. Polyneikes: VI, 75. — 73. 75. 76. 78. — Euripides: E. 68. 39. — IV, 181.

willkürlich bestimmen sollte. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen.

Der Nachwelt der Völkerwanderung wurden von Sophokles und Aischylos nur wenige, dagegen von Euripides die meisten Tragödien erhalten; denn die Abschreiber gingen immer mit dem Fortschritt. — Man halte Goethe's „Iphigenia" zu der des Euripides, um deutlich zu erkennen, wie der deutsche Geist, durch das innigste Verständniß der Antike in ihrer reinmenschlichen Originalität, zu der Fähigkeit gelangt ist, das Reinmenschliche selbst in ursprünglicher Freiheit nachzubilden: nämlich, nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form selbst zu bilden.

Eurystheus und Herakles.

Selten, und wohl fast nie, treffen wir den Helden anders als in einer vom Schicksale ihm bereiteten leidenden Stellung an: Herakles verachtet den Eurystheus, indem er Arbeiten, welche ihm in der Absicht, ihn dabei umkommen zu lassen, aufgegeben sind, in stolzem Gehorsam verrichtet und dadurch die Welt von den grausamsten Plagen befreit.

Evangelien.

Wie oft und genau sind nun schon die Evangelien kritisch untersucht, ihre Entstehung und Zusammensetzung unverkennbar richtig herausgestellt worden, so daß gerade aus der hieraus ersichtlich gewordenen Unächtheit und Unzugehörigkeit des Widerspruch Erregenden die erhabene Gestalt des Erlösers und sein Werk endlich auch, so vermeinen wir, der Kritik unverkennbar deutlich sich erschlossen haben müßte. In welcher trübseligen, ja ganz unwürdigen Lage wird nun aber unsere gesammte Theologie erhalten, da sie unseren Kirchenlehrern und Volkspredigern fast nichts anderes beizubringen hat, als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung unserer so über alles theuren Evangelien!

Wo wäre die Wirkung der Evangelien geblieben, wenn nicht eben die Menge, der „populus", jene Elemente hingebungsvoller Empfänglichkeit in sich schloß, ohne deren Mitwirkung nichts Gutes je in die Welt hätte treten können? Wie aber das Evangelium verblaßte, seit das Kreuz des Erlösers auf allen Straßen als Handelswaare feilgeboten ward, so verstummte der Genius der deutschen Musik, seitdem sie vom Métier auf dem Allerweltsmarkte herumgezerrt wird und professionistischer Gassen-Aberwitz ihren Fortschritt feiert. Wahrscheinlich würde ich, wenn man mir jetzt noch eine Schule einrichtete, auf jene meine Lieblingswerke (die Beethoven'schen Symphonien) mich einzig beschränkt haben, im Sinne eines Predigers, der am Ende immer noch nichts Eindringlicheres seiner Gemeinde vorführen kann als die Evangelien.

Euripides: IV, 181. — X, 375. 58. — Eurystheus und Herakles: X, 354. 355. — Evangelien: X, 119. 118. — 99. 374. 375.

Eine Faust-Ouvertüre.

Aus meinem tief unbefriedigten Inneren stemmte ich mich (in Paris, im Winterhalbjahr 1839 zu 1840) gegen die widerliche Rückwirkung einer äußerlichen künstlerischen Thätigkeit, durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich „Ouvertüre zu Goethe's Faust" nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte. Mit der Faust-Ouvertüre hatte ich es rein musikalisch versucht, meinem gepreßten Herzen Luft zu machen.

(Brieflich, Jan. 55.) Mich überfiel eine völlige Lust, meine alte Faustouvertüre noch einmal neu zu bearbeiten: ich hab' eine ganz neue Partitur geschrieben, die Instrumentation durchgehends neu gearbeitet, manches ganz geändert, auch der Mitte etwas mehr Ausdehnung und Bedeutung gegeben. Ich nenne es „Eine Faust-Ouvertüre", Motto: „Der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen; der über allen meinen Kräften thront, er kann nach außen nichts bewegen; und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Mir ist die Komposition interessant um der Zeit willen, aus der sie stammt; jetzt nahm mich die Umarbeitung wieder für sie ein. Natürlich konnte ich in den Mittelsatz kein neues Motiv einführen, weil ich dann fast Alles hätte neu machen müssen; ich konnte hier nur, gleichsam in weiter Kadenzform, die Stimmung etwas breiter entwickeln. Von Gretchen kann natürlich nicht die Rede sein, vielmehr immer nur von Faust selbst: „ein unbegreiflich holdes Sehnen trieb mich durch Wald und Wiesen hin u. s. w." — Damals wollte ich eine ganze Faustsymphonie schreiben: der erste Theil (der fertige) war der „einsame Faust" — in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen: das „Weibliche" schwebte ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor: und dieß ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. Erst der zweite Satz sollte Gretchen — das Weib — vorführen.

Die Feen.

Nach einem Gozzi'schen Märchen dichtete ich mir einen Operntext „die Feen". Die damals herrschende „romantische" Oper Weber's und auch des, gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden

---

Faust-Ouvertüre: IV, 322/23 (I, 19). — B. II, 50. — 54. I, 200. — Feen: IV, 312.

Marschner, bestimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchaus nichts Anderes, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's auf mich, setzte ich ihn in Musik. Dennoch reizte mich an dem Gozzi'schen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. — Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwickelung kundgegeben. —

Ludwig Feuerbach.

Die begeisterte Erregtheit, welche — in meinen Kunstschriften aus den Jahren 1849 bis 1851 — durchweg meinen Styl beherrschte, gab meinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen, als wissenschaftlich kritischen Charakter. Ich gab mich darin der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte. Feuerbach schrieb mir, er könne nicht begreifen, wie man über mein Buch „Das Kunstwerk der Zukunft" getheilter Meinung sein könnte, daß er es mit Begeisterung und Entzücken gelesen habe, mich seiner vollsten Sympathie und seines wärmsten Dankes dafür versichern müsse.

Fleck.

Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt des deutschen Theaters gebracht: sie bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutschen Natur, für welche Lessing seine energischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Die gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland hervorgebracht hatte, ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden.

Feen: IV, 313. — L. Feuerbach: III, 3. 4. B. III, 61. — Fleck: VIII, 101. IX, 225.

Franken.

Was die eigentlichen „Deutschen“ von den Franken, Gothen, Longobarden u. s. w. unterscheidet, ist, daß diese im fremden Lande sich gefielen, dort niederließen und mit dem fremden Volke bis zum Vergessen ihrer Sprache und Sitte sich vermischten. Als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten, begannen sich die diesseits des Rheines und der Alpen verbliebenen Völker mit dem Namen „Deutsche“ zu bezeichnen; während der Name der Franken sich auf das ganze eroberte gallische Land ausdehnte.

Tief bedeutungsvoll muß uns die historisch bezeugte Thatsache erscheinen, daß die Franken, kurz nach der Gründung ihrer Herrschaft im römischen Gallien, sich für aus Troja Entsprossene ausgaben; und zwar war es ihr Königsgeschlecht selbst, welches einst in Troja herrschte: einer ihrer alten Stammkönige, Pharamund, war kein anderer als Priamus, das Haupt der trojanischen Königsfamilie selbst, welcher nach der Zerstörung der Stadt mit einem Reste seines Volkes in ferne Gegenden auswanderte. Mitleidsvoll lächelt der Chronikenhistoriker über solch abgeschmackte Erfindung; wem es aber darum zu thun ist, die Thaten der Menschen und Geschlechter aus ihren innersten Trieben und Anschauungen heraus zu erkennen und zu rechtfertigen, dem gilt es über alles wichtig, zu beachten, was sie von sich glaubten oder glauben machen wollten. Kein Zug kann nun von augenfälligerer geschichtlicher Bedeutung sein, als diese naive Aeußerung der Franken von dem Glauben an ihre Urberechtigung zur Herrschaft beim Eintritt in die römische Welt, deren Bildung und Vorgang ihnen Ehrfurcht einflößte, und welcher dennoch zu gebieten sie stolz genug nach einem Berechtigungsgrunde griffen, den sie auf die Begriffe des klassischen Römerthums unmittelbar selbst begründeten.

In welchem Zustande von Auflösung der inneren Geschlechtsverfassung die fränkischen Stämme in ihrem ersten geschichtlichen Wohnsitze, den heutigen Niederlanden, anlangten, ist nicht genau zu erkennen. Wir unterscheiden zunächst salische und ripuarische Franken, und nicht nur diese Trennung, sondern auch der Umstand, daß größere Gaue ihre selbstständigen Fürsten hatten, macht es uns einleuchtend, daß das ursprüngliche Stammkönigthum durch die Wanderung und die mannigfaltigste Losreißung, auch wohl spätere Wiedervereinigung der Zweiggeschlechter, eine starke demokratische Zersetzung erlitten hatte. Sicher sind wir aber darüber, daß nur aus den Gliedern des ältesten Geschlechtes des ganzen großen Stammes Könige oder Heerführer gewählt wurden: erblich war ihre Gewalt wohl über die einzelnen Theile des Ganzen; ein Haupt aller vereinigten Stämme für besondere gemeinschaftliche Unternehmungen wurde gewählt; aber, wie gesagt, immer nur aus den Zweigen des uralten Königsgeschlechtes.

Dieses fränkische Königsgeschlecht tritt in der Geschichte zunächst unter dem Namen der „Merwingen“ auf. Uns ist bekannt, wie bei der tiefsten Entartung dieses Geschlechtes doch nie den Franken es einfiel, aus einem

---

Franken: X, 56. 54. 55. — II, 178. — — 167. 168. — 156.

andern als diesem sich Könige zu wählen; und dieß zu einer Zeit der Verwilderung der Volkssitte, wo, bei williger Annahme der romanischen Verderbtheit, fast alles ursprüngliche edle Band dieser Sitte sich löste, so daß allerdings das Volk ohne sein Königsgeschlecht kaum wieder zu erkennen gewesen wäre. Es war demnach, als ob das Volk wüßte, daß ohne diesen Königsstamm es aufhören würde, das Volk der Franken zu sein. Der Begriff von der unverwüstlichen Befugniß dieses Geschlechtes muß ebenso tief gewurzelt haben, als er noch in fernster Zeit erst nach den furchtbarsten Kämpfen, und nachdem er sich zu seiner höchsten idealen Bedeutung erhoben, in der Weise ausgerottet ward, daß sein Erlöschen zugleich den Beginn einer völlig neuen Weltordnung herbeiführt. Erfassen wir die Stammsage des fränkischen Königsgeschlechtes recht, so finden wir in ihr eine so merkwürdige Erklärung seines geschichtlichen Gebahrens, wie keine andere Anschauungsweise sie uns zu geben vermag.

Unbestritten ist die Sage von den Nibelungen das Erbeigenthum des fränkischen Stammes. Dem Forscher ist erwiesen, daß der Urgrund auch dieser Sage religiös-mythischer Natur ist: ihre tiefste Bedeutung war das Urbewußtsein des fränkischen Stammes, die Seele seines Königsgeschlechtes, unter welchem Namen es auch jene urheimathliche Hochgebirge Asiens zuerst erwachsen gesehen haben möge. Hier erkennen wir Siegfried, wie er den Hort der Nibelungen und durch ihn unermeßliche Macht gewinnt. Dieser Hort, und die in ihm liegende Macht, bleibt der Kern, zu dem sich alle weitere Gestaltung der Sage wie zu ihrem unverrückbaren Mittelpunkte verhält: alles Streben und alles Ringen geht nach diesem Horte der Nibelungen, als dem Inbegriffe aller irdischen Macht, und wer ihn besitzt, wer durch ihn gebietet, ist oder wird Nibelung. Die Franken, welche wir in der Geschichte zuerst in der Gegend des Niederrheins kennen lernen, haben nun ein königliches Geschlecht, in welchem der Name „Nibelung" vorkommt, und namentlich unter den ächtesten Gliedern dieses Geschlechtes, welche noch vor Chlodwig von einem Verwandten, Merwig, verdrängt wurden, später als Pipingen oder Karlingen die königliche Gewalt aber wieder gewannen. Im „Nibelgau" sehen wir das jedenfalls älteste und ächteste Glied des Geschlechtes sitzen: Chlojo oder Chlodio, dürfen wir in der Geschichte als den ältesten Inhaber der eigentlichen königlichen Gewalt, d. i. des Hortes der Nibelungen ansehen. Dieß genüge für jetzt, um auf die, wenn nicht genealogische, doch gewiß mythische Identität des fränkischen Königsgeschlechtes mit jenen Nibelungen der Sage hinzuweisen, welche in ihrer späteren, mehr historischen Ausbildung unverkennbare Züge aus der Geschichte dieses Stammes angenommen hat, und deren Mittelpunkt wiederum stets der Besitz jenes Hortes, des Inbegriffes der Herrschergewalt bleibt.

Die fränkischen Könige bekämpften und unterwarfen nun nach der Gründung ihres Reiches im römischen Gallien auch die übrigen deutschen Volksstämme; das Band ihrer Vereinigung lag jedoch immer nur in der Königswürde, welche einzig von einem Gliede jenes fränkischen Urgeschlechtes eingenommen werden konnte. Als die männlichen Karlingen in Deutschland

---

Franken: II, 156. 157. — 157. 158. 168. 158. — 158. 159.

gänzlich ausgestorben, erkennen wir daher den Zeitpunkt, wo die völlige Trennung der deutschen Stämme fast schon eingetreten war. Zu der Wahl des Sachsenherzogs Heinrich mochte dennoch, als zur Heiligung derselben, die Rücksicht mitwirken, daß auch sein Geschlecht weiblicherseits mit den Karlingen verwandt geworden war. Das Jahrhundert des Königthumes des sächsischen Hauses bildet verhältnißmäßig aber doch nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrschaft des fränkischen Stammes, denn an einen Sprossen dieses Stammes, Konrad den Salier, — bei welchem wiederum weibliche Verwandtschaft mit den Karlingen nachgewiesen und in das Auge gefaßt wurde, kam nach dem Erlöschen des sächsischen Hauses wieder die Königsgewalt. Erst mit der Enthauptung des jungen Konrad in Neapel ist das uralte Königsgeschlecht der „Wibelingen" (Nibelungen) als gänzlich erloschen zu betrachten.

Frankenwald.

Von dem ungeheueren hercynischen Walde, in welchen die Römer nie vordrangen, ist jetzt noch die Benennung des „Frankenwaldes" übrig geblieben; dessen ehemalige stellenweise Ausrodung uns in den zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod" oder „Reut" aufweisen, als Andenken verblieben ist. Im Frankenwalde sollen die Bayern, deren Herzogen in den ältesten Zeiten das Land vom fränkischen Könige einmal übergeben war, gereuthet und sich einen Wohnsitz angelegt haben: diese Annahme schmeichelt einem gewissen historischen Gerechtigkeitssinne, nach welchem das Land, nachdem es oft seine Herren gewechselt, an Diejenigen zurückgefallen sei, denen es einen Theil seiner ersten Kultur verdankte.

Frankfurt a. M.

Dem freventlich heraufbeschworenen furchtbaren (letzten) Kriege hatte ein anderer Friede zu entsprechen, als diese zu steter neuer Kriegsbereitheit geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a. M.

Frankreich.

Daß das heutige Frankreich (unter Napoleon III.) an der Spitze der europäischen Civilisation steht, und dabei gerade die tiefste Verkommenheit in wahrhaft geistiger Produktivität aufdeckt, erscheint als Widerspruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrschaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens fast aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beste Geist des sich selbst so vorzüglich geistreich dünkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendsten Materialismus zu irgend welcher Anschauung des Schönen sich emporzuschwingen. Soll dort den nie verschwindenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit der Nation Recht gegeben werden (und man schmeichelt sich damit, hierin einzig den Grund auch der Verderbniß des öffentlichen Kunst-

---

Franken: II, 159. 160. 161. — Frankenwald: IX, 395. — Frankfurt a. M.: X, 327. — Frankreich: VIII, 42. 43.

geistes zu erkennen), so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit dem Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen Kunstblüthe bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf die Civilisation Europa's mit sogenannter politischer Unfreiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand gingen. Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italienischen nur entfernt gleichkommende Kunst, oder eine an die spanische hinanreichende poetische Litteratur hervorbringen konnten, muß einen besonderen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Vergleiche Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten Glanzes des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren. Dort Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elendes der deutschen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge auch für Das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über welche im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge die Franzosen noch unter Napoleon III. nicht hinausgekommen sind; von hier an das Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunst, die Verderbniß der aus Italien und Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmuth in den Anstand. Unmöglich ist es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des französischen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich, wenigstens in Dem, was als seine „Civilisation" gilt, so gänzlich dieser Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu schließen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen würde. Und solches geschah diesem Volke, als es sich auf einer hohen Stufe seines Glanzes und seiner Macht befand, in seinen Fürsten selbstvergessen sich widerspiegelte; es geschah mit so bestimmender Energie, diese seine civilisirte Form drückte sich allen europäischen Völkern so eindringlich auf, daß man noch heute mit dem Blick in die Befreiung von diesem Joche in das Chaos zu sehen glaubt, in welchem mit Recht der Franzose sich auch als völliger Barbar angelangt sieht, sobald er aus der Sphäre seiner Civilisation sich hinausschwingt.

Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dieß ist das Symbol des neuen Frankreichs. Nachdem des „Tigers" Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn ohne Tanz geht es nun einmal beim Franzosen nicht ab!) und er selbst im Blute der Gesetzgeber seiner Kultur sich berauscht (wir kennen den Ehrentrank des Pariser Septemberfestes!), war diese wilde Bestie nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbarvölker.

Constantin Frantz.

In seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht" schließt Constantin Frantz seine Darstellung des in der Napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der französischen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem Satze ab:

„Es ist aber eben nichts Anderes als die Macht der französischen Ci-

Frankreich: VIII, 43. 44. — 96. 97. 96. — Const. Frantz: VIII, 41.

vilisation, worauf diese Propaganda beruht, und ohne welche sie selbst ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materialistischen Civilisation zu entziehen ist darum der einzig wirksame Damm gegen diese Propaganda. Und dieß gerade ist Deutschlands Beruf, weil von allen Continentalländern nur Deutschland die erforderlichen Anlagen und Kräfte des Geistes und Gemüthes besitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Civilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederherstellung des europäischen Gleichgewichtes."

Wir stellen diesen Ausspruch eines der umfassendsten und originellsten politischen Denker und Schriftsteller, auf welchen die deutsche Nation stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten verstünde, an die Spitze einer Reihe von Untersuchungen, zu welchen das wohl nicht uninteressante Problem des Verhältnisses der Kunst zur Politik im Allgemeinen, der deutschen Kunstbestrebungen zu dem Streben der Deutschen nach einer höheren politischen Bedeutung im Besonderen, uns anregt*). Dieses besondere Verhältniß läßt sich auf den ersten Blick als so eigenthümlicher Art erkennen, daß es lohnend erscheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältniß prüfend und vergleichend weiter zu schließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbstvertrauens der Deutschen, weil eben die universale Bedeutung schon dieses besonderen Verhältnisses, wie mit ihr den Bestrebungen der anderen Nationen zugleich versöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Beruf zu dieser Versöhnung sehr erkenntlich der Anlage und Entwickelung des deutschen Geistes zuspricht.

(An Constantin Frantz.) Es war kein Zufall, daß Sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnißvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!" Selten ist wohl eine so vollständige gegenseitige Ergänzung eingetreten, als sie hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unseres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Muthe glauben.

Franziskus von Assisi.

Als der heilige Franziskus, nach schwerer Krankheit zum ersten Mal wieder vor den wundervollen Anblick der Gegend von Assisi geführt, befragt wurde, wie dieß ihm noch gefiele, antwortete der aus tiefer Entrückung vom Anblicke des Inneren der Welt sein Auge nun wieder auf ihre Erscheinung Richtende: „nicht mehr wie sonst."

*) Ueber „Deutsche Kunst und Deutsche Politik". (Ges. Schr. VIII, 39—157).

Constantin Frantz: VIII, 41. — 42. — 247. — Franziskus von Assisi: X, 47.

Es ist wichtig, den Helden da aufzusuchen, wo er gegen die Verderbniß seines Stammes, seiner Sitte, seiner Ehre, mit Entsetzen sich aufrafft, um durch eine wunderbare Umkehr seines mißleiteten Willens sich im Heiligen als göttlichen Helden wiederzufinden. Wir sehen den Heiligen in der Ertragung von Leiden und Selbstaufopferung für Andere den Helden noch überbieten; fast unerschütterlicher als der Stolz des Helden ist die Demuth des Heiligen, und seine Wahrhaftigkeit wird zur Märtyrer-Freude. Dürfen wir auch verschiedene Veranlassungen als Beweggründe zu jener vollständigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, so charakterisirt sich diese doch immer als höchste Energie des Willens selbst; war es der Anblick, das Abbild, oder die Vorstellung des am Kreuze leidenden Heilands, stets fiel hierbei die Wirkung eines allen Eigenwillen bezwingenden Mitleides mit der des tiefsten Entsetzens über die Eigenschaft dieses die Welt gestaltenden Willens in der Weise zusammen, daß dieser in höchster Kraftäußerung sich gegen sich selbst wandte.

„Nicht läßt sich Gott von Angesichte gleichen, nicht an Gestalt, noch Weltenpracht, noch Glanz; sieh' hier des Wundenmales göttlich Zeichen, durch das dem Herrn sich glich der heil'ge Franz: noch so beredt, nicht mehr aus seinem Munde, zur Welt spricht Gott durch seines Heil'gen Wunde."

Franzosen.

Die Franzosen gestatten sich Widerlegungen und Angriffe nur zwischen Parteien; dann machen sie sich kein Gewissen daraus, sich gegenseitig sogar den letzten Funken von Ehre, von Verstand abzusprechen. Die ruhigste und vernünftigste Erklärung oder Aufklärung aber, sobald sie an alle Parteien gerichtet ist, darf nun und nimmermehr zu ihren Augen gelangen. Der eigenthümliche Geist der Pariser Kultur hat dem Franzosen ein gewisses hitziges Ehrgefühl erweckt, welches sich bis zum Schäumen verletzt fühlt, wenn es an Das, was es kunstvoll verdeckt, unzart erinnert wird. Man hat gefunden, daß es einem Franzosen häufig schwer fällt, sich von selbst eines gegebenen Versprechens zu erinnern: wüthend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird; der Vergnüglichste läßt es dann gern zum Blutvergießen kommen. So spottet der Franzose gern selbst über seine Fehler und Schwächen, aber er geräth außer sich, wenn er von Anderen daran gemahnt wird.

Wir haben nun zu wiederholten Malen an den politischen Katastrophen des Landes, wie sie sich jedesmal durch den Geist der Pariser Bevölkerung vollzogen, erlebt, daß dieser Geist es nicht vertragen konnte und wüthend aufbrauste, wenn ein Gouvernement, auf die wohlerkannten üblen Eigenschaften der Nation im pessimistischen Sinne spekulirend, ihm mit Hohn ein öffentliches Zeichen seiner Verachtung ausstellte. Da war es, wie in der Juli-Revolution 1830 sich dieß am deutlichsten kundthat, nicht etwa nur, oder überhaupt der eigentliche Pöbel, sondern gerade der zartempfindliche Gebildete, welcher an der Spitze der sonst so stumpfsinnigen Bourgeoisie sich auf die Barrikade warf; hier, weniger in kriegerischer als wirklich mörderischer Aufgeregtheit, fand sich

Franziskus von Assisi: 356. 357. — Verse an Liszt, unter einem Bilde des hl. Franz.
Franzosen: I, 294. IX, 70. — 70.

der reiche Banquier, der witzige Litterat, der Künstler, und jedenfalls auch der Akteur der großen Oper mit dem eigentlichen Cancantänzer des Volkes zusammen: persönliche Bravour ward die Losung, und wie der galante Kavalier einst für den zweifelhaften Ehrenpunkt seiner Treue das Leben keck daran setzte, so zeigte sich hier eine ganze Bevölkerung erhitzt, ihrem Gouvernement das Recht zu ihrer Beschimpfung zu bestreiten.

Die innerlich tief und reich begabte deutsche Natur weiß jeder Form ihr Wesen einzuprägen, indem sie diese von innen neu umbildet, und ist dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt: so ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch. Dieser tief innere Quell scheint dem Franzosen versiecht zu sein, weßhalb er, durch die äußere Form seiner Zustände im Staat wie in der Kunst beängstigt, sich sofort zu ihrer gänzlichen Zerstörung wenden zu müssen glaubt, gewissermaßen in der Annahme, die neue behaglichere Form müsse dann ganz von selbst sich bilden lassen. So geht seine Auflehnung sonderbarer Weise immer nur gegen sein eigenes Naturell, welches sich nicht tiefer zeigt, als es in jener beängstigenden Form sich bereits ausspricht.

Franzosen, Engländer und Amerikaner haben die richtige Erkenntniß der Bedeutung meiner Wirksamkeit längst ausgesprochen. Eine vortreffliche Aufführung meiner „Meistersinger von Nürnberg" auf dem Münchener königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarer Weise waren es aber einige hierbei anwesende französische Gäste, welche mit großer Lebhaftigkeit das volksthümliche Element meines Werkes erkannten und als solches begrüßten: nichts verrieth einen gleichen Eindruck auf das Münchener Publikum. War der äußere Gang der Unternehmung einer Aufführung meines „Tannhäuser" in der französischen Oper durchaus fehlervoll und von Mißverständnissen geleitet, so brachte mich die innere Bewegung derselben dagegen in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswerthesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes. Nur mußte ich alsbald erkennen, daß die großen, ja ausschweifenden Hoffnungen, welche man von dieser Seite her auf meine künftige Einwirkung auch auf den französischen Kunstgeist setzte, nur dann eine Aussicht auf Erfüllung haben könnten, wenn ich, gänzlich frei von irgend welcher Nöthigung von Seiten des giltigen französischen Kunstgeschmackes, in meinem eigensten Elemente mich erhalten würde. Was meinen französischen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerthe Chimäre meines Hochmuthes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunstwerk, welches, indem es sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterschied, über diese sich dadurch erhob, daß es die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband. Dieses Werk konnte nur auf einem Boden gebildet werden, auf welchem die moderne Form nicht zu so prägnanter Schärfe sich gestaltet hatte, wie sie dem französischen Kunstwesen andererseits zu allgemeiner Giltigkeit verholfen hat.

Franzosen: IX, 70. — 105. — — X, 21. 161. VI, 381. 382.

Französische Akademie.

Alles strotzt bei uns von patriotischen Versicherungen, und „deutsch“, „deutsch“, so tönt die Glocke laut über die kosmopolitische Synagoge der „Jetztzeit“ hin. Es ist so leicht, dieses „deutsch“! Es lernt sich ganz von selbst, und keine böse Akademie paßt uns auf, noch ist man der steten Chikane des französischen Schriftstellers ausgesetzt, welcher bei einem einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck sofort mit dem Geschrei sämmtlicher Kollegen zurückgewiesen wird, er verstehe nicht französisch zu schreiben.

Richelieu gründete die allmächtige Akademie, durch welche er den französischen Geist in die heute noch ihn beherrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte, welche seitdem bei dem Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist. Einer vollständig ausgebildeten, in allen Theilen kongruent sich abschließenden Form vollkommen befriedigt und ihren unabänderlich dünkenden Gesetzen willig gehorsam gegenüberstehend, fühlt der Franzose sich selbst nur zur steten Reproduktion dieser Form, somit, in einem höheren Sinne, zu einer gewissen Stagnation seiner inneren Produktivität angehalten. — Die Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen verständlich werden kann: sehr folgerichtig wurde diese Sprache, unter der Herrschaft der personifizirten Konvention, unter Ludwig XIV., auch auf Befehl von einer Akademie als gebotene Norm festgestellt.

Gewiß hat jedes Volk einen Keim zur Kretinisirung in sich: bei den Franzosen sehen wir, daß der Absinth jetzt dort fertig bringt, was die Akademie eingeleitet hat, nämlich, daß über alles Unverstandene, und deßhalb von dieser Akademie aus der nationalen Bildung Ausgeschiedene, endlich wie von albernen Kindern nur noch gelacht wird.

Französische Civilisation.

Die französische Civilisation ist ohne das Volk entstanden; sie kann es zu keiner gemüthlichen Tiefe bringen, weil sie das Volk nur überkleidet, nicht aber ihm in das Herz dringt.

Die italienische Kunst und Bildung suchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürst dem französischen Volksgeiste einzuimpfen, nachdem diesem Volke der protestantische Geist vollständig ausgetilgt war: seine edelsten Häupter hatte es fallen sehen, und was die Pariser Bluthochzeit verschont, war endlich noch sorgsam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reste der Nation ward nun „künstlerisch“ verfahren; da ihr aber jede Phantasie abging oder ausgegangen war, wollte sich die Produktivität nirgends zeigen, und namentlich blieb sie unfähig eben ein Werk der Kunst zu schaffen. Besser gelang es, den Franzosen selbst zu einem künstlichen Menschen zu machen; die künstlerische Vorstellung, die seiner Phantasie nicht einging, konnte zu einer künstlichen Darstellung des ganzen Menschen an sich selbst gemacht werden. Dieß konnte sogar für antik gelten, nämlich wenn man annahm, daß

Französische Akademie: VIII, 61. — 95. 97. VII, 131. IV, 263. 122. — IX, 357.
Französische Civilisation: VIII, 45. — IX, 141.

der Mensch an sich selbst erst Künstler sein müsse, ehe er Kunstwerke hervorzubringen hätte. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beispiel einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, so war es leicht, auf der von ihm absteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu bestimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzose sich in sofern endlich über den Italiener der Renaissance erhaben dünken mochte, als dieser nur Kunstwerke geschaffen, der Franzose dagegen selbst ein Kunstwerk geworden sei.

Voltaire bezeichnet seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern. Es ist in der That auffallend, daß dieses Volk den anderen Völkern Europa's hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppischen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderntheils grausam bis zum Blutdurst, wüthend zum Angriffe springend. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Civilisation: Richelieu (nicht minder wie sein großer Vorgänger Sully) tanzte leidenschaftlich gern Ballet, und machte sich, wie uns erzählt wird, durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich selbst so lächerlich, daß er seinen ganzen Aerger hierüber als Tiger rächte. Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie gründete, durch welche er den französischen Geist in die heute noch ihn beherrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte. Alles gestatteten diese Gesetze, nur nicht das Aufkommen der Idealität; dagegen eine Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur durch die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affennatur seiner Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht werden konnte. Unter diesem Einflusse gestaltete sich das ganze wirkliche Leben im theatralischen Sinne: damit es aber immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruirt war, als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten. Es wäre als Thorheit und absurder Geschmack erschienen, die griechischen und römischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen, eine erhabenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaupt anders denken und handeln zu lassen, als den großen König und seinen Hof, die Blüthe Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Muß doch endlich Gott selbst sich dazu verstehen, mit dem höflichen „Vous" angeredet zu werden.

So hoch nun also auch der französische Geist sich über das gemeine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabensten Sphären seiner Imagination waren überall durch greifbare und sichtbare reale Lebensformen begrenzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber nachzubilden waren: denn nur die Natur ist das Objekt der ästhetischen Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der mechanischen Nachahmung sein kann. Ein unseliger Zustand,

---

Französische Civilisation: IX, 141. 142. — — VIII, 94. 95. 96. — 96.

in welchem wahrhaftig nur eine Affennatur sich wohl fühlen konnte. Gegen ihn war keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt erst durch seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbstbewußt heraus. Aber der „Tiger“ konnte auf Empörung verfallen. Nachdem sein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt, und er selbst im Blute seiner Gesetzgeber sich berauscht, war diese wilde Bestie nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbarvölker. Das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, ist die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire“: in ihr ist ein neuer Ausdruck für dieselbe theatralische Konvention gewonnen, welche nun einmal bei den Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist, und über welche hinaus er sich gar nicht versetzt denken kann, ohne zu glauben, in das Chaos fallen zu müssen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des französischen Charakters durch die Revolution bei diesem großen und zu so bedeutenden Geschicken bestimmten Volke hervorgebracht hat, dieß wünschten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhistoriker, der sich mit uns auf den gleichen Standpunkt stellen könnte, eingehender beleuchtet zu sehen. Die Mischungen und Brechungen dieses Volkscharakters zeigen bei sehr naher Beurtheilung gewiß nicht mindere Anlagen zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Gliedern der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen. Immerhin wird gerade der sehr frei blickende Franzose mit besonderer Verzweiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters seines Volkes sehen. Unmöglich ist es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des französischen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich, wenigstens in Dem, was als seine „Civilisation“ gilt, so gänzlich dieser Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu schließen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen würde.

Französisches Drama.

In den geisttödtenden Gesetzen der „klassischen“ französischen Poesie können wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden.

Von seinem heimischen Volksschauspiele wandte sich der gebildete Italiener und Franzose ab; in seiner rohen Formlosigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wust des Mittelalters, den er eben wie einen schweren, beängstigenden Traum von sich abzuschütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den litterarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Ersatz für das, nur noch den Pöbel ergetzende, Volksschauspiel vorführte. Malerei und Architektur, die Hauptkünste der romanischen Renaissance, hatten das Auge dieser vornehmen Welt so geschmackvoll und zu solchen Ansprüchen ausgebildet, daß das rohe, mit Teppichen verhängte Brettgerüst der

Französische Civilisation: VIII, 96. 97. 43. — Französisches Drama: IX, 104. — IV, 19.

brittischen Schaubühne ihm nicht behagen konnte. Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Scene herzustellen hatten.

Stabilität der Scene ward als maaßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Drama's, den Regeln des Aristoteles. Der fürstliche Zuschauer, dessen Auge durch die bildende Kunst zu seinem vornehmsten Organe positiven Genußsinnes gemacht worden war, liebte es nicht, gerade diesen Sinn binden zu sollen, um der Phantasie, der gesichtslosen, ihn unterzuordnen, und zwar um so weniger, als er grundsätzlich der Erregung der unbestimmten, mittelalterlich gestaltenden Phantasie auswich. Es hätte ihm die Möglichkeit geboten werden müssen, die Scene, bei jeder Veranlassung des Drama's zum Wechsel derselben, dem Gegenstande getreu mit malerischer und plastischer Genauigkeit dargestellt zu sehen, um diesen Wechsel selbst gestatten zu können. Was später bei der Mischung der dramatischen Richtungen ermöglicht wurde, war hier aber gar nicht zu verlangen nöthig, weil andererseits die Aristotelischen Regeln, nach denen dieses fingirte Drama konstruirt wurde, auch die Einheit der Scene zu einer wichtigen Bedingung desselben machten. Gerade Das also, was der Britte bei seinem organischen Schaffen des Drama's aus Innen als äußeres Moment noch unbeachtet ließ, ward zu einer, von Außen her gestaltenden, Norm für das französische Drama, das so aus dem Mechanismus heraus sich in das Leben hinein zu konstruiren suchte.

Wichtig ist es nun, genau zu beachten, wie diese äußerliche Einheit der Scene die ganze Haltung des französischen Drama's dahin bedang, daß die Darstellung der Handlung fast ganz von dieser Scene ausgeschlossen, und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelassen wurde. Somit mußte auch grundsätzlich der von Handlung strotzende Roman, das poetische Grundelement des mittelalterlichen und neueren Lebens, von der Darstellung auf dieser Scene ausgeschlossen bleiben, da die Vorführung seines vielgliederigen Stoffes ohne häufige Verwandlung der Scene geradesweges unmöglich war. Also nicht nur die äußerliche Form, sondern auch der ganze Zuschnitt der Handlung, und mit ihm endlich der Gegenstand der Handlung selbst, mußte den Mustern entnommen werden, die für die Form den französischen Schauspieldichter bestimmt hatte. Er mußte Handlungen wählen, die nicht erst von ihm zu einem gedrängten Maaße dramatischer Darstellungsfähigkeit verdichtet zu werden brauchten, sondern solche, die bereits zu einem solchen Maaße verdichtet ihm vorlagen.

Aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich solche Stoffe, als höchste künstlerische Blüthe dieser Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äußerlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit, das nur in der geradezu umgekehrten Weise Shakespeare's zu bewältigen war, nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, daß es dem äußerlich aufgelegten Maaße entsprochen hätte, und Nichts als die — natürlich ent-

stellende — Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig. In Racine's Tragédie haben wir somit auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung; Beweggründe mit davon abgelöster und außerhalb verlegter Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Aeußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien (von woher das neue Kunstgenre ausgegangen war) auch alsbald sich in jenen musikalischen Vortrag verlor, den wir als den eigentlichen Inhalt des Opernwesens kennen gelernt haben. Auch die französische Tragédie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: Gluck sprach den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens aus. Die Oper war somit die vorzeitige Blüthe einer unreifen Frucht, auf unnatürlichem, künstlichem Boden gewachsen. Womit das französische Drama begann, mit der äußeren Form, dazu soll das neuere Drama durch organische Entwickelung aus sich heraus, auf dem Wege des Shakespeare'schen Drama's, erst gelangen, und dann auch erst wird die natürliche Frucht des musikalischen Drama's reifen.

Französischer Geschmack.

Man kann sagen, der Franzose ist das Produkt einer besonderen Kunst sich auszudrücken, sich zu bewegen und zu kleiden. Sein Gesetz hierfür ist der „Geschmack", — ein Wort, das von der niedrigsten Sinnesfunktion her auf eine geistige Tendenz hingeleitet worden ist; und mit diesem Geschmacke schmeckt er sich eben selbst, nämlich so, wie er sich zubereitet hat, als eine schmackhafte Sauce.

Dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen wohnt keine Freiheit inne: was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen. Es ist nicht anders. Diesen spirituellen Franzosen fehlt nicht nur die Fähigkeit, sondern entschieden auch der Wille, sei es nur einmal der Neugierde wegen, die Gränzen ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überschreiten. Ich sage damit natürlich nichts Neues, denn es ist über sie nichts Neues zu sagen, da sie, trotz ihrer mit jedem Jahre wechselnden Mode, doch niemals neu werden können. Ich muß aber das Oftgesagte zu neuer Beherzigung anführen, weil sich seit einiger Zeit bei uns die Idee gebildet hatte, daß zwischen Deutschen und Franzosen, zumal im Kunstgeschmacke, eine Annäherung stattfinde. Diese Vorstellung ist unter uns jedenfalls dadurch entstanden, daß wir erfuhren, die Franzosen übersetzten den „Goethe", und spielten meisterhaft die Beethoven'schen Symphonien. Beides hat stattgefunden und findet statt; es ist wahr: ob man aber demohngeachtet sagen könne, der Franzose verstehe die deutsche Musik vollkommen, ist eine andere Frage, deren Beantwortung zweifelhaft ausfallen muß. Zwar wäre es unmöglich zu behaupten, der Enthusiasmus, den die meisterhafte Exekution einer Beethoven'schen Symphonie durch das Orchester des Conservatoirs hervorbringt, sei ein affektirter; dennoch würde es genügen, die Ansichten, Begriffe und Imaginationen dieses oder jenes Enthusiasten zu vernehmen, die in ihm die Anhörung

---

Französisches Drama: IV, 21. — Französischer Geschmack: IX, 142. — — 348. — I, 295. 187.

einer solchen Symphonie erzeugte, um sogleich zu erkennen, daß der deutsche Genius durchaus noch nicht vollkommen verstanden sei. Hierüber dürfen wir uns keine Illusionen machen; in vielen Punkten werden uns die Franzosen immer fremd bleiben, wenn sie sonst auch gleiche Fracks und Kravatten mit uns tragen. — Was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für Denjenigen, der den Franzosen gefallen will, ist, sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen.

Französische Mode.

Der Franzose kann sich mit einem eigenthümlichen Stolze „modern“ nennen, denn er macht die Mode und beherrscht durch sie den Außenschein der ganzen Welt. Unstreitig hat er es hierin zur Virtuosität gebracht: er ist durch und durch „modern“, und wenn er der ganzen civilisirten Welt sich so zur Nachahmung vorstellt, ist es nicht sein Fehler, wenn er ungeschickt nachgeahmt wird, wogegen es ihm vielmehr zur steten Schmeichelei gereicht, daß nur er in dem original ist, worin Andere ihm nachzuahmen sich bestimmt fühlen. So sagt denn auch das Pariser Modejournal dem „deutschen Weibe“, wie es sich zu kleiden hat; denn in solchen Dingen uns das Richtige sagen zu dürfen, dazu hat der Franzose sich ein volles Recht erworben, da er sich zum eigentlichen farbigen Illustrator unserer Journal-Papier-Welt aufgeworfen hat. — Dieser Mensch ist denn auch völlig „Journal“; ihm ist die bildende Kunst, wie nicht minder die Musik, ein Objekt des „Feuilleton“. Die erstere hat er sich, als durchaus moderner Mensch, so zurecht gelegt, wie seine Kleidertracht, in welcher er rein nach dem Belieben der Neuheit, d. h. des stets bewegten Wechsels verfährt. Hier ist das Ameublement die Hauptsache; zu diesem konstruirt der Architekt das Gehäuse. Die Tendenz, nach welcher dieses früher geschah, war bis zur großen Revolution noch in dem Sinne original, daß sie dem Charakter der herrschenden Klasse der Gesellschaft sich in der Weise anschmiegte, wie die Kleidertracht den Leibern und die Frisur den Köpfen derselben. Seitdem ist diese Tendenz insofern in Verfall gerathen, als die vornehmeren Klassen sich schüchtern des Tonangebens in der Mode enthalten, und dagegen die Initiative hierfür den zur Bedeutung gelangten breiteren Schichten der Bevölkerung (wir fassen immer Paris in das Auge) überlassen haben. Hier ist denn nun der sogenannte „demimonde“ mit seinen Liebhabern zum Tonangeber geworden: die Pariser Dame sucht sich ihrem Gatten durch Nachahmung der Sitten und Trachten desselben anziehend zu machen: denn hier ist andererseits doch Alles noch so original, daß Sitten und Trachten zu einander gehören und sich ergänzen. Von dieser Seite wird nun auf jeden Einfluß auf die bildende Kunst verzichtet, welche endlich gänzlich in die Domäne der Kunstmodehändler, als Quincaillerie und Tapezierarbeit — fast wie in den ersten Anfängen der Künste bei nomadischen Völkern — übergegangen ist. Der Mode stellt sich, bei dem steten Bedürfnisse nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produziren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: wirklich ist es diese

Französischer Geschmack: I, 187. 295. IX, 348. — Französische Mode: X, 81. IX, 142. 140. 142. 143.

Tendenz, an welche unsere sonderbar berathenen bildenden Künstler endlich anknüpfen, um auch edle, natürlich nicht von ihnen erfundene, Formen der Kunst wieder zum Vorschein zu bringen. Jetzt wechseln Antike und Roccoco, Gothik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopirte Raphaele und Murillo's, hetrurische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour, Stuccaturen à la Louis XIV.; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Styl ein, und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Es ist nicht eine zufällige Laune unseres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrschaft der Mode stehen, ebenso wie es in der Geschichte der modernen Civilisation sehr wohl begründet ist, daß die Launen des Pariser Geschmackes uns die Gesetze der Mode diktiren. Wirklich ist der französische Geschmack, d. h. der Geist von Paris und Versailles, seit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäischen Bildung gewesen; während der Geist keiner Nation mehr Kunsttypen zu bilden vermochte, produzirte der französische Geist wenigstens noch die äußere Form der Gesellschaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht.

Mögen diese nun unwürdige Erscheinungen sein, so sind sie doch dem französischen Geiste original entsprechend; sie drücken ihn ganz so bestimmt und schnell erkenntlich aus, wie der Italiener der Renaissance, die Römer, die Griechen, die Aegypter und Assyrer in ihren Kunsttypen sich ausgedrückt haben; und durch nichts bezeigen uns die Franzosen mehr, daß sie das herrschende Volk der heutigen Civilisation sind, als dadurch, daß unsere Phantasie sogleich auf das Lächerliche geräth, wenn wir uns imaginiren, uns bloß von ihrer Mode emanzipiren zu wollen. Wir erkennen sogleich, daß eine der französischen Mode gegenüber gestellte „deutsche Mode" etwas ganz Absurdes sein würde, und müssen, da sich doch wieder unser Gefühl gegen jene Herrschaft empört, schließlich einsehen, daß wir einem wahren Fluche verfallen sind, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müßte sich nämlich der Art ändern, daß der Begriff der Mode selbst für die Gestaltung unseres äußeren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte.

Französische Oper.

In Italien, wo das Operngenre sich zuerst ausbildete, wurde dem Musiker von je keine andere Aufgabe gestellt, als für einzelne bestimmte Sänger, bei welchen das dramatische Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Auch in Frankreich hat sich dieses Verhältniß nicht geändert, nur steigerte sich hier die Aufgabe sowohl für den Sänger wie für den Komponisten; denn mit ungleich größerer Bedeutung als in Italien trat hier der dramatische Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar vorangehenden bedeutenden Entwickelung der dramatischen Poesie und Darstellungskunst angemessen stellten sich die Forderungen dieser Kunst auch maaßgebend

Französische Mode: IX, 143. — 138. — 138. 139. — Französische Oper: VII, 126. 127.

für die Oper ein. Im Institut der „Großen Oper“ bildete sich ein fester Styl heraus, der, in seinen Grundzügen den Regeln des „Théâtre français“ entlehnt, die vollen Konventionen und Erfordernisse einer dramatischen Darstellung in sich schloß. Ohne ihn für jetzt näher charakterisiren zu wollen, halten wir hier nur das Eine fest, daß es ein bestimmtes Mustertheater gab, an welchem dieser Styl gleichmäßig gesetzgebend für Darsteller und Autor sich ausbildete; daß der Autor den genau begrenzten Rahmen vorfand, den er mit Handlung und Musik zu erfüllen hatte, mit bestimmten, sicher geschulten Sängern und Darstellern im Auge, mit denen er sich für seine Absicht in voller Uebereinstimmung befand.

Es ist mir aufgegangen, daß das deutsche Theaterpublikum zu allermeist gar nicht erfährt, was der Dichter mit dem Textbuche seiner Oper eigentlich gewollt habe; ja sehr oft scheint dieß der Komponist nicht einmal zu wissen. Bei den Franzosen ist dieß anders: die erste Frage geht dort nach der „Pièce“; das Stück muß an und für sich unterhaltend sein, außer etwa im erhabenen Genre der „großen Oper“, wo das Ballet das Amüsement zu besorgen hat.

Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den giebt's keine Musik für ihn. Ihm ist beim Couplet das Sprechen so sehr die Hauptsache, daß er es auch nur allein, nie mit Anderen zusammen singen will, weil man sonst nicht deutlich mehr verstehen würde, was gesprochen wird. Auch im Kontretanze stehen sich die Tänzer meistens einzeln gegenüber; jeder macht für sich, was er zu machen hat, und Umschlingungen des Paares finden nur statt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt. So steht im französischen Vaudeville alles zum musikalischen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geschwätzige Prosa vermittelt, neben einander da, und wo das Couplet von Mehreren zugleich gesungen wird, geschieht dieß im peinlichsten musikalischen Einklange von der Welt. Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville; der breitere musikalische Apparat in ihr ist für die Form der sogenannten dramatischen Oper, für den Inhalt aber demjenigen virtuosen Elemente entnommen, das durch Rossini seine üppigste Bedeutung erhielt.

Die eigenthümliche Blüthe dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Kontretanzes.

Französische Sänger und Musiker.

Französische Sänger sind gewohnt, nur musikalische Kompositionen vorzutragen, die auf ihre Muttersprache verfaßt sind: so wenig diese Sprache in einem vollkommen naturgemäßen Zusammenhange mit der musikalischen Melodie

Französische Oper: VII, 127. — — X, 204. — — III, 325. 326. — Französische Sänger und Musiker: IV, 264.

stehen mag, so ist doch Eines bei ihrem Vortrage unverkennbar: die genaue Beachtung und Kundgebung der Rede, als solcher. Vor Allem bewahrt sie ein natürlicher Instinkt davor, je den Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen. — Die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen hat in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden: es ist die systematisch ausgebildete „Harangue", welche ewig die französische Kunst beherrschen wird, und welche auf die Erfordernisse des deutschen dramatischen Gesangsstyles nie mit Glück angewendet werden kann.

Der französische Musiker hat, bei übrigens gern zugestandener weniger gründlichen Kenntniß der spezifischen Musik, anerkannt mehr Sinn und Geschmack für die dramatische Musik, als der deutsche.

Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Die, im tiefsten Grunde genommen, den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden letzten Quartette Beethoven's werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutirt; diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleiße, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages sich vollständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon ist nun, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes Musikstück, plötzlich in der Weise melodiös ansprechend und fließend erscheint, daß das naiveste Publikum gar nicht begreifen kann, warum diese Compositionen für unverständlicher als andere gelten konnten. Dieß ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger mehr gönnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständniß dieser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben.

Französische Schauspielkunst.

In Frankreich ward das Drama akademisch zugeschnitten, und die Regeln traten nun auch sofort in die Schauspielkunst ein. Bei dieser war es offenbar jetzt immer weniger auf jene erhabene Täuschung, welche wir als den Grundzug namentlich auch der theatralischen Kunst erkennen müssen, abgesehen; sondern zu jeder Zeit wollte man sich deutlich dessen bewußt bleiben, daß es sich hier um eine „Kunst", um eine „Kunstleistung" handele. Diese Stimmung

Französische Sänger und Musiker: IV, 265. IX, 321. — — VII, 379. — VIII, 177. 340. 209. — Französische Schauspielkunst: IX. 195. 196.

aufrecht zu erhalten, fiel weniger noch dem Dichter, als in erster Linie dem Schauspieler zur Pflicht: wie dieser Acteur spiele, wie er diesen oder jenen Charakter auffasse, mit welcher Kunst er hierfür die ihm eigenen Naturgaben verwendete, oder die ihm fehlenden zu ersetzen verstehe, dies zu untersuchen ward nun die Angelegenheit des kunstsinnigen Publikums. Hier bleibt das Theaterpublikum sich als solchen ganz ebenso selbst bewußt, wie der Schauspieler von dem deutlichen Gefühle seiner eigenen Persönlichkeit, ganz wie außerhalb des Theaters, eingenommen bleibt. Was zwischen Beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatische Täuschung, wird zur reinen Uebereinkunft, auf deren Grundlage hin man sich einbildet, eine „Kunst" auszuüben oder zu beurtheilen.

Nach meiner Kenntniß ist diese Konvention zuerst in Frankreich systematisch ausgebildet worden. Sie hat ihren Ursprung in dem Aufkommen der sogenannten „neueren attischen Komödie", von welcher aus sich das lateinische Theater, durch alle Zeiten und Völker lateinischer Herkunft oder Mischung, nach dem Begriffe der „Kunstkomödie", weiter bildete. Hier sitzt der Kunstkenner vor der Bühne, auf welcher der Acteur „seine Rolle gut zu spielen" sich angelegen sein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Mißfallens kundgegeben; von diesen hängt der Glücksstand des Mimen ab, und was man endlich unter „Komödiespielen" zu begreifen hat, darf man nicht gering anschlagen, wenn man erwägt, daß der göttliche Augustus selbst auf seinem Sterbelager sich für einen guten Komödianten gehalten wissen wollte.

Offenbar haben es die Franzosen in dieser Kunst am allerweitesten gebracht, ja sie ist die eigentliche französische Kunst überhaupt geworden; denn eben auch ihre dramatischen Schriftsteller sind nur aus den Maximen dieser Komödienkunst zu begreifen, worauf denn zugleich die vollendete Sicherheit ihrer Arbeiten beruht, in welchen der ganze Plan, wie der kleinste Zug seiner Ausführung, nach denselben Normen erfunden und gemodelt ist, nach denen der Acteur auf der Bühne sich den Beifall des Publikums für seine besondere Kunstleistung zu gewinnen hat. Erklärlich wird es uns hieraus wiederum, warum diese sichersten theatralischen Künstler der Welt, für welche wir die Franzosen unstreitig halten müssen, sofort gänzlich aus der Fassung gebracht werden, wenn sie ein Stück spielen sollen, welches nicht auf jene Konvention verfaßt ist. Jeder Versuch Shakespeare, Schiller und selbst Calderon durch französische Schauspieler aufführen zu lassen, mußte stets scheitern, und nur das Mißverständniß des Charakters dieser anderen Dramatik konnte ein groteskes Genre bei ihnen hervorrufen, in welchem die Natur durch Ueberbietung sofort wieder zur Unnatur ward. Es blieb fortgesetzt dabei, daß im Theater es sich um die Kunst des Komödiespielens handele, d. h. der Schauspieler mußte sich stets bewußt bleiben, daß er für das Publikum spiele, welches eben an dieser seiner Kunst des Spieles mit der Verkleidung in jeder Beziehung sein reizvolles Gefallen suchte.

Wie übel diese gleiche Kunst sich unter den Deutschen ausnehmen mußte, bleibt wohl leicht zu begreifen. Im Ganzen kann man sagen: es werde hier wie dort Komödie gespielt, nur spielen die Franzosen gut, die Deutschen aber

---

Französische Schauspielkunst: IX, 196. 197. — 197. 198. — 198. — 198. 199.

schlecht. Für das Vergnügen daran, Jemand gut Komödie spielen zu sehen, vergiebt diesem der Franzose Alles: von Louis XIV. hegt man in Frankreich trotz der klarsten Einsicht in die gänzliche Hohlheit der von ihm gespielten Rolle, noch immer eine wirklich stolze Meinung, einzig aus unzerstörbarem Gefallen daran, daß er diese Rolle meisterhaft gespielt hat. Ist man gesonnen, hierin künstlerischen Geist zu erkennen, so ist dagegen nicht zu verkennen, daß dieser Kunstsinn dem Deutschen nicht zu eigen sei.

Wie weit es der Realismus der Kunst, gänzlich ohne Berührung mit dem Idealismus, bringen kann, ersehen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen sich richtet. Alles gestatteten diese Gesetze, nur nicht das Auftauchen der Idealität; dagegen eine Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens. Unter ihrem Einflusse gestaltete sich das ganze wirkliche Leben im theatralischen Sinne, und das eigentliche Theater unterschied sich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenseitigen Unterhaltung, Publikum und Schauspieler zu Zeiten die Plätze wechselten. Es ist vielleicht schwer anzugeben, ob der Grund zu dieser Ausbildung des Lebens ein allgemeines Talent der Franzosen zum Theater ist, oder ob durch die konventionelle Verkünstelung des Lebens alle Franzosen nun auch erst zu talentvollen Schauspielern wurden. Der Erfolg ist wirklich der, daß jeder Franzose ein guter Schauspieler ist, weshalb denn auch der Schauspieler im Ministerrathe wie in der Portierloge von dem auf der Bühne bei ihnen nicht mehr zu unterscheiden ist.

Wie der Franzose vor Allem die Gesellschaft und die Unterhaltung liebt, um in ihr, im steten Widerspiele mit Anderen, sich gewissermaaßen erst seiner bewußt zu werden, so bildet sich auch seine so bedeutende mimische Sicherheit, ja seine richtige Darstellung seiner Rolle erst im sogenannten Ensemblespiele heraus. Eine französische Theateraufführung erscheint wie die äußerst geglückte Konversation an einem gegenseitig wechselnden Interesse lebhaft betheiligter Personen: daher die große Genauigkeit, welche hier auf das Einstudiren dieses Ensemble's verwendet wird; nichts darf die zur Täuschung erhobene künstlerische Konvention aufheben; das geringste Glied des Ganzen muß für die ihm zufallende Aufgabe ganz so geeignet sein, wie der erste Acteur der Situation, welcher sogleich aus seiner Rolle herausfallen würde, wenn sein Gegner der seinigen sich nicht gewachsen zeigte.

Französische Sprache und Logik.

Die Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in dieser Sprache.

In der französischen Sprache ist der Sprachaccent zum vollkommenen

Französische Schauspielkunst: XI, 199. — — VIII, 94. IX, 206. — 202. — Französische Sprache und Logik: IV, 263. — 138.

Gegensatze der Betonung der Wurzelsylben, wie sie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zusammenhange mit der Sprachwurzel natürlich sein müßte, geworden. Der Franzose betont nie anders als die Schlußsylbe eines Wortes, liege bei zusammengesetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch so weit vorn, und sei die Schlußsylbe auch nur eine unwesentliche Anhangssylbe. In der Phrase aber drängt er alle Worte zu einem gleichtönenden, wachsend beschleunigten Angriffe des Schlußwortes, oder besser der Schlußsylbe, zusammen, worauf er mit einem stark erhobenen Accente verweilt, selbst wenn dieses Schlußwort — wie gewöhnlich — durchaus nicht das wichtigste der Phrase ist, — denn, ganz diesem Sprachaccente zuwider, konstruirt der Franzose die Phrase durchgehends so, daß er ihre bedingenden Momente nach vorn zusammendrängt, während z. B. der Deutsche diese an den Schluß der Phrase verlegt. Diese Bewegung auf die Schlußsylbe hin entspricht ganz dem Charakter einer Sprache, die, nach der mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandtheile, sich in solcher Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständniß der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Sehr folgerichtig wurde diese Sprache, unter der Herrschaft der personifizirten Konvention, unter Ludwig XIV., auch auf Befehl von einer Akademie als gebotene Norm festgestellt.

Seinen (im Vergleich zur italienischen Sprache) weit beschränkteren Vokalismus erhält der Franzose durch eine Bildung seiner Konsonanten fließend, deren oft bis zur begrifflichen Mißverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnisse des Euphonismus sich verdankt.

Das Werkzeug zur Ausübung einer, der musikalischen sehr nahe verwandten Virtuosität im schriftstellerischen Fache besitzen die Franzosen in einer, wie es scheint, eigens dafür ausgebildeten Sprache, in welcher geistvoll, witzig, und unter allen Umständen zierlich und klar sich auszudrücken als höchstes Gesetz gilt.

Es ist unmöglich, daß ein französischer Schriftsteller Beachtung findet, wenn seine Arbeit nicht vor Allem diesen Anforderungen seiner Sprache genügt. Vielleicht erschwert gerade auch diese vorzügliche Aufmerksamkeit, welche er auf seinen Ausdruck, seine Schreibart ganz an und für sich zu verwenden hat, dem französischen Schriftsteller wahre Neuheit seiner Gedanken, also etwa das Erkennen des Zieles, welches Andere noch nicht sehen; eben schon aus dem Grunde, weil er für diesen durchaus neuen Gedanken den glücklichen, auf Alle sofort zutreffend wirkenden Ausdruck nicht finden können würde. Hieraus dürfte es zu erklären sein, daß die Franzosen in ihrer Litteratur so unübertreffliche Virtuosen aufzuweisen haben, während der intensive Werth ihrer Werke, mit den großen Ausnahmen früherer Epochen, sich selten über das Mittelmäßige erhebt.

Wie sie ihre Sprache nach den strengsten Regeln der Logik eingerichtet haben, so verlangen sie auch die Beobachtung derselben bei Allem, was in

Französische Sprache und Logik: IV, 138. 122. — — VIII, 171. — — X, 92. — I, 291.

dieser Sprache gesprochen wird. Logik ist die verzehrende Passion der Franzosen, und so richten sie denn auch überall ihr Urtheil danach ein. Ich habe (i. J. 1841) Franzosen gehört, denen die Aufführung des Freischützen großes Vergnügen gemacht hatte, die aber immer auf den einen Punkt des Mißvergnügens zurückkamen, es sei keine Logik darin. Mir war es wirklich in meinem Leben nicht eingefallen, im Freischützen logische Forschungen anzustellen, und ich frug deßhalb, was man denn eigentlich bei dieser Gelegenheit darunter verstände? Ich erfuhr denn, daß den logischen Gemüthern der Franzosen besonders die Zahl der Teufelskugeln großes Aergerniß gab. Warum, — so meinten sie, — sieben Kugeln? Warum dieser unerhörte Luxus? Hatte man nicht mit drei genug? Drei macht eine Zahl, die unter allen Umständen gut zu übersehen und zu verwenden ist. Wie ist es möglich, in einem kurzen Akte die zweckmäßige Verwendung von sieben Kugeln zu bewerkstelligen? Es bedürfte wenigstens fünf ganzer Akte, um Gelegenheit zu haben, dieß Problem mit Klarheit zu lösen. Ingleichem äußerte man sich über die Katastrophe mit unverhaltenem Unwillen. „Wie ist es denkbar," — warf man ein, — „daß ein Schuß, der auf eine Taube abgeschossen wird, zugleich noch eine Braut scheinbar und einen nichtsnützigen Jäger in Wirklichkeit tödten kann? Zudem ist dieser Schuß ohne alle dramatische Wahrheit: — wie viel logischer ist es nicht gedacht, wenn der junge Jäger aus Verzweiflung über seinen Fehlschuß sich die letzte der Teufelskugeln durch den Kopf jagen will, — die Braut kommt dazu und will ihm das Pistol wegreißen, — dieses geht aber dabei los, die Kugel fliegt über den Jäger hinaus und streckt den in regelrechter Schußlinie hinter ihm placirten gottlosen Kameraden nieder? Darin wäre dann doch Logik!" Mir wirbelte der Kopf: — an dergleichen ausgemachte Wahrheiten hatte ich noch nie gedacht. Da sieht man also, was die Franzosen für außerordentliche Köpfe sind! Sie sehen den Freischützen ein einziges Mal, und wissen sogleich zu beweisen, daß wir Deutschen fünf und zwanzig Jahre in einem gräßlichen Irrwahn über dessen Logik geschmachtet haben!

Französisches Theater.

Im Theater feiert der Franzose seinen Cancantanz, wie seinen spröden Alexandrinerkothurn.

Noch heute kommt es keinem Franzosen bei, ein Theaterstück zu konzipiren, für welches er das Theater mit Darstellern und Publikum nicht schon vorräthig findet.

Die Franzosen kultiviren für jedes Genre ein besonderes Theater; dieses wird von Denen besucht, welchen dieses Genre zusagt: und so kommt es, daß sie, vom intensiven Werthe ihrer Produktionen abgesehen, immer Vorzügliches zu Tage bringen, nämlich immer homogene theatralische Leistungen vor einem homogenen Publikum.

Ihre guten Theater haben es den Franzosen erleichtert, ihren Sinn für Form auf das Vortheilhafteste auszubilden.

Als kürzlich in der französischen National-Versammlung über die Staats-

Französische Logik: I, 293. 291. 292. — Französisches Theater: VIII. 80. — X, 130. — 101. — 102. — IX, 390.

unterstützung der großen Pariser Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subventionen sich feurig verwenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von ihnen aus die Gesetze seiner Geisteskultur zu empfangen gewohnt sei. Wollen wir uns die Verlegenheit, die Verwirrung denken, in welche ein deutsches Parlament gerathen würde, wenn es ungefähr die gleiche Frage zu behandeln hätte? Seine Diskussionen würden vielleicht zu der bequemen Abfindung führen, daß unsere Theater eben keiner nationalen Unterstützung bedürften, da die französische National-Versammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte.

Friedrich I. der Rothbart.

Der Drang nach ideeller Rechtfertigung ihrer Ansprüche auf die Weltherrschaft tritt im Geschlechte der (mit dem geschichtlichen Volksmunde so zu nennenden) Wibelingen oder Wibelungen in dem Maaße deutlicher hervor, als ihr Blut sich von der unmittelbaren Verwandtschaft mit dem uralten Herrschergeschlechte entfernte. War in Karl dem Großen der Trieb des Blutes noch urkräftig und entscheidend gewesen, so erkennen wir im Hohenstaufen Friedrich I. fast nur noch den Drang des idealen Triebes: er wurde endlich ganz zur Seele des kaiserlichen Individuums, das in seinem Blute und realen Besitze immer weniger Berechtigung finden mochte, und sie daher in der Idee suchen mußte.

Klar und deutlich, wie keiner zuvor, ergriff der große Friedrich I. jenen Erbgedanken im erhabensten Sinne. Alles innere und äußere Zerwürfniß der Welt galt ihm als die nothwendige Folge der Unvollständigkeit nnd Schwäche, mit der die kaiserliche Gewalt bisher ausgeübt worden: die reale Macht, die dem Kaiser bereits arg verkümmert war, mußte durch die ideale Würde desselben vollständig ersetzt werden, und dieß konnte nur geschehen, wenn ihre äußersten Ansprüche zur Geltung gebracht würden. Der ideale Riß des großen Baues, wie er vor Friedrich's energischer Seele stand, zeichnete sich (nach der uns erlaubten freieren Ausdrucksweise) ungefähr folgender Maaßen:

„Im deutschen Volke hat sich das älteste urberechtigte Königsgeschlecht der Welt erhalten: es stammt von einem Sohne Gottes her, der seinem nächsten Geschlechte selbst Siegfried, den übrigen Völkern der Erde aber Christus heißt; dieser hat für das Heil und Glück seines Geschlechtes, und der aus ihm entsprossenen Völker der Erde, die herrlichste That vollbracht, und um dieser That willen auch den Tod erlitten. Die nächsten Erben seiner That und der durch sie gewonnenen Macht sind die „Nibelungen“, denen im Namen und zum Glücke aller Völker die Welt gehört. Die Deutschen sind das älteste Volk, ihr blutsverwandter König ist ein „Nibelung“, und an ihrer Spitze hat dieser die Weltherrschaft zu behaupten. Es giebt daher kein Anrecht auf irgend welchen Besitz oder Genuß dieser Welt, das nicht von diesem Könige herrühren, durch seine Verleihung oder Bestätigung erst geheiligt werden müßte: aller Besitz oder Genuß, den der Kaiser nicht verleiht oder bestätigt, ist an sich rechtlos und gilt als Raub, denn der Kaiser verleiht und

Französisches Theater: IX, 390/91. — Friedrich I. der Rothbart: II, 187. — 188. 189.

bestätigt in Berücksichtigung des Glückes, Besitzes oder Genusses Aller, wogegen der eigenmächtige Erwerb des Einzelnen ein Raub an Allen ist. — Im deutschen Volke ordnet der Kaiser die Verleihungen oder Bestätigungen selbst an, für alle anderen Völker sind die Könige und Fürsten die Stellvertreter des Kaisers, von welchem ursprünglich alle irdische Machtvollkommenheit ausgeht, wie von der Sonne die Planeten und deren Monde ihr Licht erhalten. — So auch trägt der Kaiser die oberpriesterliche Gewalt, die ihm ursprünglich nicht minder als die weltliche Macht gebührt, auf den Papst zu Rom über: dieser hat in seinem Namen die Gottesschau auszuüben, und den Gottesausspruch ihm zu verkündigen, damit er im Namen Gottes den himmlischen Willen auf der Erde ausführe. Der Papst ist somit der wichtigste Beamte des Kaisers, und je wichtiger sein Amt, desto strenger gebührt es dem Kaiser, darüber zu wachen, daß es vom Papste im Sinne des Kaisers, d. h. zum Heil und zum Frieden aller Völker der Erde ausgeübt werde.“ —

Durchaus nicht geringer darf man die Ansicht Friedrich's von seiner höchsten Würde, von seinem göttlichen Rechte anschlagen, wenn die in seinen Handlungen klar zu Tage tretenden Beweggründe richtig beurtheilt werden sollen.

Zunächst sehen wir ihn den Boden seiner realen Macht in der Weise befestigen, daß er die störenden Territorialstreitigkeiten in Deutschland im Sinne der Versöhnung mit den, ihm selbst blutsverwandt gewordenen Welfen beruhigte, und die Fürsten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen nöthigte. So gestärkt zog er nach Italien, und entwickelte im ronkalischen Reichstage als Richter über die Lombarden vor aller Welt zum ersten Male grundsätzliche Ansprüche für die kaiserliche Gewalt, in denen wir, unbeschadet des Einflusses römisch imperatorischer Herrschaftsprinzipien, die geradesten Folgerungen aus der oben bezeichneten Ansicht von seiner Würde zu erkennen haben: darnach erstreckte sich sein kaiserliches Recht bis auf die Verleihung des Wassers und der Luft. Nicht minder traten, nach anfänglicher Zurückhaltung, endlich auch seine kühnsten Ansprüche gegen und über die Kirche hervor. Eine zwiespältige Papstwahl gab ihm den Anlaß, sein höchstes Recht in dem Sinne auszuüben, daß er, mit strenger Beobachtung ihm würdig dünkender priesterlicher Formen, die Papstwahl untersuchen, den unentschuldigt nicht erscheinenden Doppelpapst absetzen ließ, und den gerechtfertigten Gegner desselben in sein Amt einführte. Jeder Zug Friedrich's, jede Unternehmung, jede von ihm ausgehende Entscheidung zeugt fortan auf das Unwidersprechlichste von der energischen Konsequenz, mit der er sein erkanntes hohes Ideal rastlos zu verwirklichen strebte. Die nie wankende Festigkeit, mit der er dem nicht minder ausdauernden Papste Alexander III. sich entgegenstellte, die fast übermenschliche Strenge des seiner Natur nach keineswegs grausam gearteten Kaisers, mit der er das gleich energische Mailand zum Untergange verurtheilte, sind verkörperte Momente der ihn leitenden gewaltigen Idee.

Dem himmelstürmenden Weltkönige standen aber zwei mächtige Feinde gegenüber; der eine im Ausgangspunkte seiner realen Macht, im deutschen

---

Friedrich I. der Rothbart: II, 189. — 189. — 189. 190. — 190.

Länderbesitze, — der zweite am Endpunkte seines idealen Strebens, die, namentlich im romanischen Volksbewußtsein fußende, katholische Kirche. Beide Feinde verbanden sich mit einem dritten, dem der Kaiser sein Bewußtsein von sich gewissermaaßen erst geschaffen hatte: dem Freiheitsgefühl der lombardischen Gemeinden. Friedrich, der Vertreter des letzten geschlechtlichen Urvölkerkönigthumes, entschlug im mächtigsten Walten seiner unablenkbaren Naturbestimmung dem Steine der Menschheit den Funken, vor dessen Glanze er erbleichen sollte. Es war der Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschenthumes, der ihm in diesem Lombardenbunde entgegengetreten war. Schnell beseitigte er die beiden älteren Feinde: dem Oberpriester reichte er die Hand, — vernichtend stürzte er sich auf den selbstsüchtigen Welfen, und so von neuem auf der Spitze der Kraft und unbestrittenen Macht angelangt, — sprach er die Lombarden frei, und schloß mit ihnen einen dauernden Frieden.

In Mainz versammelte er sein ganzes Reich um sich; alle seine Lehensträger vom ersten bis zum letzten wollte er begrüßen: alle Geistlichen und Laien umstanden ihn, und es schickten ihm von allen Ländern die Könige ihre Gesandten mit reichen Geschenken zur Huldigung seiner kaiserlichen Macht. Palästina aber sandte ihm den Hülferuf zur Rettung des heiligen Grabes zu. — Nach Morgen hin wandte Friedrich seinen Blick: mächtig zog es ihn nach Asien, nach der Urheimath der Völker, nach der Stätte, wo Gott den Vater der Menschen erzeugte. Wundervolle Sagen vernahm er von einem herrlichen Lande tief in Asien, im fernsten Indien, — von einem urgöttlichen Priesterkönige, der dort über ein reines glückliches Volk herrsche, unsterblich durch die Pflege eines wunderthätigen Heiligthumes, von der Sage „der heilige Gral" benannt. — Sollte er dort die verlorene Gottesschau wiederfinden, die herrschsüchtige Priester jetzt in Rom nach Gutdünken deuteten? —

Der alte Held machte sich auf; mit herrlichem Kriegsgefolge zog er durch Griechenland: er konnte es erobern, — was lag ihm daran? — ihn zog es unwiderstehlich nach dem fernen Asien. Dort brach er in stürmischer Schlacht die Macht der Sarazenen, unbestritten lag ihm das gelobte Land offen; ein Fluß war zu überschreiten; nicht mochte er warten, bis die bequeme Brücke geschlagen, ungeduldig drängte er nach Osten, — zu Roß sprang er in den Fluß: keiner sah ihn lebend wieder. —

Nie hörte des Volkes Glaube an den Hort auf; nur wußte man, daß er nicht mehr in der Welt sei, — denn in einen alten Götterberg war er wieder versenkt, in einen Berg wie der, aus dem ihn Siegfried einst den Nibelungen abgewonnen. Aber in den Berg hatte ihn der große Kaiser selbst zurückgeführt, um ihn für bessere Zeiten zu bewahren. Dort, im Kyffhäuser, sitzt er nun, der alte „Rothbart" Friedrich; um ihn die Schätze der Nibelungen, zur Seite ihm das scharfe Schwert, das einst den grimmigen Drachen erschlug.

„Wann kommst du wieder, Friedrich, du herrlicher Siegfried! und schlägst den bösen nagenden Wurm der Menschheit?" — — —

Friedrich I. der Rothbart: II, 190. 192. 193. — 193. — 193. 194. — — 199. — Erste Ausg. der „Wibelungen", S. 75.

Friedrich II. von Hohenstaufen.

Sehen wir die uralte Nibelungensage wie einen geistigen Keim aus der ersten Naturanschauung eines ältesten Geschlechtes entwachsen, sehen wir, namentlich in der geschichtlichen Entwickelung der Sage, diesen Keim als kräftige Pflanze in immer realerem Boden gedeihen, so daß sie in Karl dem Großen ihre stämmigen Fasern tief in die wirkliche Erde zu treiben scheint, so sehen wir endlich im wibelingischen Kaiserthume Friedrich's I. diese Pflanze ihre schöne Blume dem Lichte erschließen. Mit ihm welkte die Blume; in seinem Enkel Friedrich II., dem geistreichsten aller Kaiser, verbreitete sich der wundervolle Duft der sterbenden wie ein wonniger Märchenrausch durch alle Welt im Abend- und Morgenlande. Den Geist dieses Friedrich's, meines Lieblinges, verkörperte ich in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaisers in Palästina. Ich entsinne mich jetzt, daß mir diese erdichtete weibliche Gestalt aus dem Anschauen einer bereits längst mir zu Gesicht gekommenen Zeichnung als Erinnerung entsprang; es war dieß eine Darstellung Friedrich's II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie fesselten. Am Hofe des entmuthigten Manfred erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Thaten hin, und führt den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als seine Schwester. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied. — Dieses, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild, das meine Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich jedoch, als meinem innern Auge die Gestalt des Tannhäusers sich darstellte. Dieser Tannhäuser war mir der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt.

Friedrich der Große.

Friedrich der Große, als er bei Kollin allein zum Angriff einer Schanze vorrückte, wurde erst beim Umsehen gewahr, daß seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Schlacht war verloren; aber noch im gleichen Jahre schlug sein kleines Heer die wunderbaren Schlachten von Roßbach und Leuthen, zum Staunen aller Welt.

Ermißt man das wahrhaft Freiheitsmörderische des Einflusses der französischen Civilisation, welcher das eigenthümlichste Herrschergenie der neueren Zeit, Friedrich den Großen, wiederum so gänzlich beherrschte, daß er mit geradesweges leidenschaftlicher Verachtung auf deutsches Wesen herabblickte, so müssen wir gestehen, daß eine Erlösung aus diesem ersichtlichen Verkommniß der europäischen Menschheit an Wichtigkeit nicht ungleich der That der

Friedrich II. von Hohenstaufen: II, 195. IV, 334. 335. — Friedrich der Große: VIII, 206. — 44.

Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellirenden, endlich ertödtenden Civilisation erachtet werden könnte. Wie dort eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nöthig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein, und wirklich scheint es derselben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vorbehalten zu sein, auch diese Wiedergeburt zu vollbringen. Eben zu der Zeit, in welcher der genialste deutsche Herrscher nur mit Abscheu über den Dunstkreis jener französischen Civilisation hinwegzublicken vermochte, ging diese in der Geschichte beispiellose Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. — Seit der Neugeburt der deutschen Dichtkunst und Musik brauchte es nur, nach Friedrich's des Großen Vorgange, zur Marotte der Fürsten zu werden, diese zu ignoriren oder, nach der französischen Schablone bemessen, unrichtig und ungerecht zu beurtheilen, und demgemäß dem durch sie offenbarten Geiste keinen Einfluß zu gewähren, um dafür dem Geiste der fremden Spekulation ein Feld zu eröffnen, auf welchem er Vortheil zu ziehen gewahrte.

Wie hätte noch Friedrich der Große sich verwundern müssen, wenn ihm sein Hofintendant eines Tages die Errichtung eines deutschen Theaters vorgeschlagen haben würde! Französische Comédie und italienische Oper waren die einzige Form, unter der man damals Theater überhaupt begreifen konnte, und es steht nun sehr zu befürchten, daß, wenn der große König heute plötzlich wieder in seine Berliner Hoftheater träte, er sich von den Herrlichkeiten des seitdem gewonnenen deutschen Theaters mit dem Unwillen abwenden würde, als ob man sich einen üblen Scherz mit ihm erlaube. Bei der Festhaltung dieser Fiktion wäre es dagegen interessant, den Eindruck auf denselben großen Friedrich sich vorzustellen, welchen etwa jene Aufführung des „König Lear“ durch Ludwig Devrient auf ihn hervorgebracht haben möchte: — vermuthlich ein Staunen wie über einen Weltuntergang! Unmöglich wäre jedoch wohl dem Genie das Genie unerkenntlich geblieben.

Friedrich der Große war der bewußte Gründer des „Staates“, als des Vertreters der absoluten Zweckmäßigkeit. Nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens war Nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat übrig geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß es als bloßes bevölkertes Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe, war die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoll höher der Zweck gestellt wurde, desto sinniger mußte das Zweckmäßige der Verwaltung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrich's Bedeutung gewiß zu gering anschlagen, wenn wir uns zur Bezeichnung seines Zweckes einzig an seinen gelegentlichen Ausspruch, er verlange vom Staate Nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; dennoch dürfen wir dem ausschließlich französisch gebildeten, den deutschen Geist gründlich verkennenden Fürsten ganz gewiß auch eine sehr hochreichende Größe des ihm vorschwebenden Zweckes nicht zutrauen, ohne bei der Beurtheilung seiner Wirksamkeit in große Widersprüche zu gerathen. — Es war auch in dem am reinsten nach der Zweckmäßigkeitsidee konstruirten Staate unvermeidlich, daß, eben weil die Organisation von oben ausging, der mit

Friedrich der Große: VIII, 44. X, 61. 62. — IX, 210. — — VIII, 133. 134.

der Ausführung der Zweckmäßigkeitsmaaßregeln betraute Beamtenstand, sowohl vom Throne als vom Volke aus betrachtet, als der eigentliche Staat angesehen wurde. Im Mechanismus dieses Beamtenwesens mußte sich der Staat so versteifen, daß der Zweck desselben in diesen Beamtenanstalten und den in ihnen gebotenen Anstellungen enthalten schien.

Was die herrschende Gewalt vermag, ersehen wir mit dem Erstaunen, welches Friedrich der Große einmal empfunden und humoristisch geäußert haben soll, als er einem fürstlichen Gaste, der ihm bei einem Parademanöver seine Verwunderung über die unvergleichliche Haltung seiner Soldaten ausdrückte, erwiderte: „Nicht dieß, sondern, daß die Kerle uns nicht todtschießen, ist das Merkwürdigste.“ Es ist — glücklicher Weise! — nicht wohl abzusehen, wie bei den ausgezeichneten Triebfedern, welche für die militärische Ehre in Kraft gesetzt sind, die Kriegsmaschine innerlich sich abnützen und etwa in der Weise zusammenbrechen sollte, daß einem Friedrich dem Großen nichts in seiner Art Merkwürdiges daran verbleiben dürfte. Dennoch muß es Bedenken erwecken, daß die fortschreitende Kriegskunst immer mehr, von den Triebfedern moralischer Kräfte ab, sich auf die Ausbildung mechanischer Kräfte hinwendet.

Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen Staatswesens, der Schöpfung Friedrich's des Großen, auf. Wäre es jedoch nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei? Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutsche Geist es war, der in seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft ihm einst die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet. Diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kund geben kann, heißt aber so viel als die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.

Markgraf Friedrich.

Jener Markgraf von Bayreuth, welcher sich von einem auf der Treppe ihrer Herberge betrunken angetroffenen Hanswurste abschrecken ließ, neben seinen Liebhabereien für französisches Theater und italienische Oper, sich über den Zustand einer deutschen Schauspielertruppe zu unterrichten, mag von uns als verwöhnter Herr entschuldigt werden, wenn gleich wir seinem Sinne für die mimische Kunst keinen besonderen Ernst zusprechen können. — Wem aber wären die verwunderlichsten Gedanken fremd geblieben, als er am 22. Mai 1872 in dem berühmten markgräflichen Opernhause zu Bayreuth auf derselben Stelle Platz genommen, welche einst der markgräfliche Hof mit seinen Gästen, dem großen Friedrich selbst an der Spitze, erfüllte, um ein Ballet, eine italienische Oper oder eine französische Comédie sich vorführen zu lassen, und von derselben Bühne her die gewaltigen Klänge der wunderbaren neunten

Friedrich der Große: VIII, 134. — X, 323. — — VIII, 156. — Markgraf Friedrich: IX, 258. 397. (387.)

Symphonie von deutschen Musikern, aus allen Gegenden des Vaterlandes zum Feste vereinigt, sich zutragen ließ? Wenn endlich von den Tribünen herab, auf welchen einst gallonirte Hoftrompeter die banale Fanfare zum Empfange der durchlauchtigen Herrschaften von Seiten eines devoten Hofstaates abgeblasen hatten, jetzt begeisterte deutsche Sänger den Versammelten zuriefen: „seid umschlungen, Millionen!“ — wem schwebte da nicht ein tönend belebtes Bild vor, das ihn den Triumph des deutschen Geistes unabweisbar deutlich erkennen ließ?

Friedrich Wilhelm IV.

Es war mir vergönnt, mit manchem fürstlichen Haupte in Beziehung zu treten: dem wohlwollendsten war, oder ward, es unmöglich, das Ererbte und Gewohnte durchaus umzuändern; nur von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, als ich im Jahre 1847 diesem geistreichen Monarchen meine Ideen mittheilen wollte, nahm man an, er würde, nachdem er mich verstanden, mir den Rath geben, mich mit dem Opernregisseur Stawinsky zu besprechen, — was immerhin von Friedrich dem Großen noch nicht einmal zu erwarten gewesen wäre. Es kam aber weder zum Anhören noch zum Rathgeben.

Als ich durch den Generalintendanten der königl. preußischen Hofmusik beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessiren, um die Erlaubniß zur Dedikation des Tannhäuser's an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rath, ich möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich Einiges daraus für Militärmusik arrangirte, was dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt, und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden!

Ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgend welchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, vermochte einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Komponist die nöthige Musik anfertigen mußte. Dieses Sophokleische Drama erwies sich unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Nothlüge: als eine Lüge, welche die künstlerische Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unseres ganzen Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Noth unserer Zeit unter allerhand künstlerischem Vorwande hinwegzuleugnen suchte. — Hier ist den Lenkern unseres Staates auch Alles unverständlich, so daß wir überzeugt sein dürften, wollten wir unseren Gedanken über das Theater in jenen Regionen einmal zur Vorlage bringen, uns etwa der Bescheid gegeben werden würde, hierüber mit dem Herrn Hoftheater-Intendanten Rücksprache zu nehmen.

Markgraf Friedrich: IX, 397. (387.) — Friedrich Wilhelm IV.: X, 167. — IV, 360. — — IV, 37. IX, 271.

Galiläa.

Ganz undenklich muß es erscheinen, für Christus' Auftreten eine passendere Zeit und Oertlichkeit als gerade Galiläa und die Jahre seiner Wirksamkeit nachzuweisen. — Das, durch die Verachtung selbst der Juden einzig ausgezeichnete Galiläa: es bleibt mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächten Herkunft wegen von den Juden verachtet wurden. — Der Gott, den uns Jesus offenbarte, gab den armen Galiläischen Hirten und Fischern mit solcher seelendurchdringenden Gewalt sich kund, daß, wer ihn erkannt hatte, die Welt mit all ihren Gütern für nichtig ansah.

Gallien, gallisch.

Bereits hatten deutsche Krieger gallische und keltische Völker fast widerstandslos über die Alpen und den Rhein vor sich her gejagt; die Eroberung des ganzen Gallien's stand ihnen als leichter Gewinn bevor, als plötzlich in Julius Cäsar ihnen eine bis dahin fremde, unbezwingbare Gewalt entgegentrat. — Siegreich waren die Franken in die römische Welt eingedrungen: während ihr Name sich auf das ganze eroberte gallische Land ausdehnte, konsolidirten sich die diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme als Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken: das Wort „diutisk" oder „deutsch" ward von ihnen frühzeitig dem „wälsch" entgegengesetzt, worunter sie das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. An der Sprache und der Urheimath haftet daher der Begriff „deutsch", während die in den ehemaligen romanischen Ländern herrschenden Stämme ihre Muttersprache aufgaben.

Ist der Deutsche, unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidend, neben diesen so fertig erscheinenden lateinisch umgeborenen Nationen Europas eine bereits zerbröckelte und seiner letzten Zersetzung entgegensiechende Völkererscheinung, oder lebt in ihm noch eine besondere, der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige, um deßwillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erschwerendsten Verzögerungen zur vollbewußten Reife gelangende Anlage? — „Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit! Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung!" So ruft Schiller dem deutschen Genius zu.

Galiläa: X, 126. 299. 119. — Gallien, gallisch: II, 176. 168. X, 55. 54. 55. — 172. VIII, 99.

Ganges.

Aus den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya sehen wir beim ersten Dämmern der Geschichte die Urbewohner der jetzigen indischen Halbinsel in die tieferen Thäler der Indusländer zurückwandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichsam von Neuem in Besitz zu nehmen. Groß und tief müssen die Eindrücke dieser Einwanderung und Wiederkehr auf den Geist der nun so erfahrenen Geschlechter gewesen sein: den Bedürfnissen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beschauung und ernste Betrachtung durften die nun sorglos sich Nährenden zu tiefem Nachsinnen über eine Welt hinleiten, in welcher sie jetzt Bedrängniß, Sorge, Nöthigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Besitz kennen gelernt hatten.

Offenbar wäre Platon am Ganges gerade in seinen Irrthum über die Natur des Staates nicht verfallen. Giordano Bruno's Schicksal ließ durch stupide Mönche der gesegneten Renaissancezeit einen Mann auf dem Scheiterhaufen sterben, der zur selben Zeit am Ganges als Weiser und Heiliger geehrt worden wäre. — Am Ganges milde, reine Entsagung, in Deutschland mönchische Unmöglichkeit: Luther deckt diese klimatische Unmöglichkeit zur milden Entsagungslehre des Buddha auf.

Garrick.

Lernt man die Kunst des Mimen durch Leistungen, wie sie großen Schauspielern zu jeder Stunde geläufig waren, kennen, — sehen wir, mit einem Garrick zu Gaste sitzend, in diesem Augenblicke einen verzweifelten Vater mit seinem todten Kinde in den Armen, im andern einen geldverscharrenden Geizhals, oder einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so mag uns, erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunst, wohl leicht der Athem und die Luft vergehen, mit dem furchtbaren Menschen gemüthlich scherzend auf das Wohl der Kunst anzustoßen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist. — Ist dieser Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allem Vergleich Geringerer?

Wohl weder das Erstere, noch das Letztere: nur ist er ein durchaus Anderer. Er stellt sich euch als das unmittelbare Glied der Natur dar, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch das Ideal berührt. Gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntniß der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden.

Als die Stuart's nach England zurückkehrten, brachten sie die französische „Tragédie“ und „Comédie“ mit: das „regelmäßige“ Theater, welches

Ganges: X, 292. — 128. 126. E. 99. — Garrick: VIII, 93. 94. — — IX, 196.

sie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern keine geeigneten Schauspieler, und vermochte sich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit, in mühsam gesammelten und hochgealterten Ueberresten sich zusammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, aus welchem dießmal der Schauspieler allein der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatischen Kunst offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter rettete.

Wir beachteten, welche vorangehende günstige Wendung in der Wiedergeburt des englischen Theaters die Erscheinung eines Garrick daselbst ermöglichte. Wäre auf dem heutigen englischen Theater ein Garrick möglich?

Von Garrick wird erzählt, daß er in Monologen mit weit offenem Auge Niemand sah, nur zu sich allein sprach, das Universum vergaß. Ich sah und hörte dagegen einen unserer allerberühmtesten Schauspieler den Selbstmord-Monolog des „Hamlet" dem Publikum mit so leidenschaftlicher Vertrautheit expliziren, daß er hiervon heiser ward und im Schweiße gebadet die Bühne verließ.

Germanen.

Wenn die Gelehrten sich darüber unterhalten, ob gemischte oder rein bewahrte Racen für die Ausbildung der Menschheit werthvoller seien, so kommt es für die Entscheidung wohl nur darauf an, was wir unter einer fortschrittlichen Ausbildung der Menschheit verstehen.

Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Misch-Racen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Race im Kultur-Fortschritt offenbar voraus stünden. Wer sich nun von dem Anscheine dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden läßt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung großer Charaktere sucht, muß wiederum finden, daß diese unter rein erhaltenen Racen eher, ja fast einzig zum Vorscheine kommen, wobei es scheint, daß die noch ungebrochene geschlechtliche Naturkraft alle noch unentsprossenen, nur durch harte Lebensprüfungen zu gewinnenden, höheren menschlichen Tugenden für das Erste durch den Stolz ersetzt. Hier stellt sich denn, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes Selbstbewußtsein ein, durch welches diese Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte von anderen Menschenracen ein für alle Male sich unterscheiden. Gleich Herakles und Siegfried wußten sie sich von göttlicher Abkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hieß der wahrhaftige Mann. Nirgends treten diese Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Die tiefe Verworfenheit, Ohnmacht, und der schmachvolle Untergang dieser römischen Kaiserwirthschaft war schließlich nur noch durch die deutschen Söldnerschaaren aufrecht

Garrick: IX, 169. — 225. — — IX, 201. — Germanen: X, 344. — 344. 445. 354. 355. II, 175.

erhalten, welche lange vor dem Erlöschen des Römerreiches dieses thatsächlich schon inne hatten. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet. Daß sie, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des großen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben. Die Tugend des Stolzes ist zart und leidet keinen Kompromiß, wie durch Vermischung des Blutes: ohne diese Tugend sagt uns aber die germanische Race — nichts.

Neue individuelle Heroengeschlechter: germanische Eroberungen. Katholizismus und sein Gegensatz: der heroische Adel. In der Periode der sogenannten Renaissance drängt sich der ganze Gährungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heroenthums mit dem Geiste des römisch katholizisirenden Christenthumes von innen nach außen, um in der Aeußerung seines Wesens den unlösbaren inneren Scrupel loszuwerden. Den innerlichen Krieg des Gewissens gegen marternde äußere Satzungen machten die germanischen Nationen zur protestantischen That.

In Deutschland bestand der romanische Katholizismus in gleicher Stärke neben dem germanischen Protestantismus fort: nur wurden beide in einen so heftigen Konflikt mit einander verwickelt, daß, unentschieden, wie er trotzdem blieb, eine natürliche Kunstblüthe sich nicht aus ihm entfaltete. Wir haben einen Luther, der sich in der Kunst wohl bis zur religiösen Lyrik erhob, aber keinen Shakespeare. Während ganz Europa sich auf die Kunst warf, blieb Deutschland ein sinnender Barbar.

Nicht unsere klimatische Natur hat die übermüthig kräftigen Völker des Nordens, die einst die römische Welt zertrümmerten, zu knechtischen, stumpfsinnigen, blödblickenden, schwachnervigen Menschenkrüppeln herabgebracht, — nicht sie hat aus den uns unerkennbaren, frohen, thatenlustigen, selbstvertrauenden Heldengeschlechtern unsere hypochondrischen, feigen und kriechenden Staatsbürgerschaften gemacht, — nicht sie hat aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerschwingern Dütendreher, Hofräthe und Herrjesusmänner zu Stande gebracht, — sondern der Ruhm dieses glorreichen Werkes gebührt unserer pfäffischen Pandekten-Civilisation mit all ihren herrlichen Resultaten, unter denen, neben unserer Industrie, auch unsere unwürdige, Herz und Geist verkümmernde Kunst ihren Ehrenplatz einnimmt, und welche schnurgerade aus jener, unserer Natur ganz fremden Zivilisation, nicht aber aus der Nothwendigkeit dieser Natur herzuleiten sind.

Fühlen wir unter dem Drucke dieser fremden Zivilisation uns den Athem vergehen, und uns in schwankendes Urtheil über uns selbst gerathen, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluß über uns, ja über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen. Und diese Möglichkeit stets

Germanen: II, 175. X, 355. — — E. 40. IV, 12. 18. — 22. — — III, 261. 262. — X, 348.

noch aus dem Ur=Bronnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart der Menschheit, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen läßt, sie erzog uns von je die großen Männer und geistigen Helden, von denen es uns nicht zu bekümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloser Zivilisationen sie zu erkennen und zu schätzen vermögen.

Germanische Adelsgeschlechter.

Der eigenthümliche germanische Geschlechtsstolz, der uns noch im Mittelalter so hervorragende Charaktere als Fürsten, Könige und Kaiser lieferte, dürfte gegenwärtig in den ächten Adelsgeschlechtern germanischer Herkunft noch anzutreffen sein, wenn auch in unverkennbarer Entartung, über welche wir uns ernstlich Rechenschaft zu geben suchen sollten.

Auf einem richtigen Wege hierzu dürften wir uns befinden, wenn wir zunächst die beispiellose Menschenverwüstung, welche Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg erlitt, in Betracht ziehen: nachdem die männliche Bevölkerung in Stadt und Land zum allergrößten Theile ausgerottet, die weibliche aber der gewaltsamen Schändung durch Wallonen, Kroaten, Spanier, Franzosen und Schweden nicht minder großen Theiles unterlegen war, mochte der in seinem persönlichen Bestande verhältnißmäßig wenig angegriffene Adel, nach aller dieser Verwüstung, mit dem Überbleibsel des Volkes sich kaum mehr als ein geschlechtlich Zusammengehöriges fühlen. Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit finden wir aber in mehren vorangehenden Geschichtsepochen noch recht deutlich ausgedrückt, und es waren dann die eigentlichen Adelsgeschlechter, welche, nach empfindlichen Schwächungen des Nationalgehaltes, den rechten Geist immer wieder zu beleben wußten. Dieß ersehen wir an dem Wiederaufleben der deutschen Stämme unter neuen Sprossen alter Geschlechter nach der Völkerwanderung, welche den daheim Bleibenden ihre eigentlichen Heldengeschlechter entführt hatte; wir ersehen es an der Neubelebung der deutschen Sprache durch die adeligen Dichter der Hohenstaufenzeit, nachdem schon nur klösterliches Latein einzig noch für vornehm gehalten worden war, wogegen nun der Geist der Dichtung bis in die Bauernhöfe hinabdrang und für Volk und Adel eine völlig gleiche Gebrauchs=Sprache schuf; und nochmals ersehen wir es an dem Widerstande gegen die von Rom aus dem deutschen Volke zugemuthete kirchliche Schmach, da der Vorgang des Adels und der Fürsten das Volk zu muthiger Abwehr führte.

Anders war es nun nach dem dreißigjährigen Kriege: der Adel fand kein Volk mehr vor, dem er sich als verwandt hätte fühlen können; die großen monarchischen Machtverhältnisse verschoben sich aus dem eigentlichen deutschen Lande nach dem slavischen Osten: degenerirte Slaven, entartende Deutsche bilden den Boden der Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem sich endlich in unseren Zeiten, von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her, der Jude nun recht zuversichtlich ansiedeln konnte, da selbst Fürst und Adel ihr Geschäft mit ihm zu machen nicht mehr ver=

Germanische Adelsgeschlechter: X, 345. — 345. 346. — 346.

schmähen mochten; denn — der Stolz selbst war eben bereits verpfändet und gegen Dünkel und Habsucht ausgetauscht.

Jedenfalls scheint ein alter brahmanischer Fluch, welcher ein besonders sündiges Leben mit der (dem Brahmanen als die schrecklichste geltenden) Wiedergeburt als Jäger belegte, auf diesen heroischen Geschlechtern Germaniens immer noch zu lasten.

Gervinus.

Wenn es schon so schwer fällt einen Dichter zu erklären, daß wir von einem berühmten deutschen Litteraturhistoriker die allerthörigsten Behauptungen über den Entwickelungsgang des Shakespeare'schen Genius uns gefallen lassen mußten, so haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, sobald in ähnlicher Weise ein Musiker wie Beethoven zum Gegenstande genommen wird.

Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore" Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?

Geusen.

Es war ein jovialer Einfall Liszt's, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker", in der Bedeutung, wie dieß einst von den „gueux" der Niederlande geschah, zu acceptiren. — Konnten meine Freunde den sinnlosen Begriff einer „Zukunftsmusik" in dem Sinne der tapferen Niederländer, die mit Stolz sich „Geusen" nannten, zur Bezeichnung ihrer Tendenzen aufnehmen, so fasse ich nun den Namen „Bayreuth", als von guter Vorbedeutung, willig auf.

Gideon.

Wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergießen ausziehen sahen, war nicht der Allduldner anzurufen, sondern Moses, Josua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hießen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befeuerung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon denn die Geschichte England's aus den Zeiten der Puritanerkriege ein deutliches Beispiel aufweist. Weder Gideon, noch Samuel oder Josua haben uns zu helfen, wenn wir den deutschen Geist in unseren Seelen wach rufen und sein Werk zu fördern uns tüchtig machen wollen.

Anton Gleïzès.

Man kann es nicht anders erfinden, als daß, wie das reißende Thier sich zum König der Wälder aufwarf, nicht minder das menschliche Raubthier sich zum Beherrscher der friedlichen Welt gemacht hat: ein Erfolg der vorangehenden Erd-Revolution, der den vorgeschichtlichen Menschen ebenso über-

---

Germanische Adelsgeschlechter: X, 346. — 162. — Gervinus: IX, 81. — 127. — Geusen: VIII, 306. IX, 394. — Gideon: X, 299. 175. — Anton Gleïzès: X, 306.

rascht hat wie er auf jene unvorbereitet war. Wie nun aber auch das Raubthier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter noch einen sanften Tod, sondern wird von, nur ihm bekannten Leiden und Nöthen, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stets erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält. Der Verfasser verweist hier ausdrücklich auf das Buch: „Thalysia, oder das Heil der Menschheit" von A. Gleïzès*). Ohne genaue Kenntnißnahme von den in diesem Buche niedergelegten Ergebnissen sorgfältigster Forschungen, welche das ganze Leben eines der liebenswerthesten und tiefsinnigsten Franzosen eingenommen zu haben scheinen, dürfte es schwer werden, für die hieraus geschöpften und mit dem vorliegenden Versuche („Religion nnd Kunst") angedeuteten Folgerungen auf die Möglichkeit einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes, bei dem Leser eine zustimmende Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Nach dieser Seite hin beruht unsere Annahme ergebnißvollster Möglichkeiten auf den durch redliche wissenschaftliche Forschungen gewonnenen Erkenntnissen, deren klare Einsicht uns durch die aufopfernde Thätigkeit edler Menschen — unter denen wir soeben eines Vortrefflichsten gedachten — erleichtert worden ist. Während wir hierauf alle jene denkbaren Einsprüche verweisen, haben wir uns selbst sehr gründlich nur noch in der einen Voraussetzung zu bestärken, daß nämlich aller ächte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne.

Gluck.

Es war in Frankreich, wo ein Deutscher wenigstens durch Bekämpfung des italienischen Gesangsgeistes im Betreff der „Arie" gewisse Prinzipien der Natürlichkeit im dramatischen Gesange zu einer fast feierlichen Beachtung bringen konnte.

Die so berühmt gewordene Revolution Gluck's, die vielen Unkenntnißvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand nun in Wahrheit nur darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte, indem er der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft

*) Aus dem Französischen vortrefflich übersetzt und bearbeitet von Robert Springer: (Berlin 1873. Verlag von Otto Janke.)

Gleïzès: X, 306. 307. — 312. 313. — Gluck: IX, 243. — III, 293. 294.

in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unschicklichen uud gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im Uebrigen aber blieb es in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

In der Stellung des Dichters zum Komponisten war nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner — dem virtuosen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in diese Anordnungen sich irgendwie einzumischen; er konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen, ganz bestimmten Formen, die er — als selbst den Musiker wiederum gänzlich bindend — vorfand. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Nothwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, daß sie ihrem Wesen nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwickelung der dramatischen Wahrheit zu sein, da er eben nur in diesen — dem Musiker selbst unantastbaren — Formen das Wesen der Musik begriff.

Von unseren großen Dichtern wurden die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit Dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris" auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden. Was unsere Dichter in der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia" so bedeutend erfassen mußte, war, daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat ihnen das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen. Aber wie räthselhaft mußte ihnen dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfassen? Gewiß nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der „poetischen Diktion", worin jene Texte geradezu nichtig waren. Dazu in der Oper ein so kleinliches, unzusammenhängendes Formengebäude, ohne jeden erfaßlichen architektonischen Sinn, dessen willkürlich zusammengesetzte einzelne Theile auf Alles, nur nicht auf die Konsequenz eines dramatischen Planes abzielen konnten.

War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphi-

Gluck: III, 294. — 294. 295. — IX, 165. 168. 169. — 169.

genia“ jenes kleinlich zerstreute, unzusammenhängende Formengewirr der Oper zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefaßt hatte, so frug es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten, und selbst einem Gluck den sonderbar dürftigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter“ sofort sich aufgeben wollte? Er mußte wohl, gab er sich einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Musiker selbst auf die Beobachtung jener Formen bedacht sein, und höchstens diesem Musiker es überlassen, auf dem ihm heimischen Felde Erweiterungen und Entwickelungen auszuführen, zu denen er sich nur behülflich erzeigen, nie aber anfordernd sich stellen konnte. Somit wurde vom Dichter selbst, der dem Komponisten mit einer gewissen heiligen Scheu zusah, diesem die Diktatur in der Oper eher noch vollständiger zugeführt, als bestritten, da er wahrnahm, welch ernsten Eifer der Musiker an seine Aufgabe setzte. Erst Gluck's Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieser ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der Formen Vortheil zu ziehen.

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

Daß Gluck's Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen „Tragédie“ liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles. In Racine's Tragédie haben wir auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung; Beweggründe mit davon abgelöster und außerhalb verlegter Bewegung. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Aeußerlichkeit der Rede. Die französische Tragédie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: Gluck sprach den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens aus. In der That hat Gluck nicht aus dem Instinkte der Sprache, die in solchem Falle immer nur die Muttersprache sein kann, heraus seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die **Rede**, wie sie als Aeußerung des Sprachorganismus auf der Oberfläche dieser Tausende von Organen schwebt. Nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Produktionsvermögen durch die Rede zum musikalischen Ausdruck hinauf, sondern vom losgelösten musikalischen Ausdruck ging er zur Rede erst zurück, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgültig sein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam: hätte die Musik in dieser transscendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der **Sprache** selbst durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen. —

Gluck: IX, 169. III, 295. — — 355. — IX, 243. IV, 21. III, 362. 363.

Standen dem großen Gluck noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und keineswegs prinzipiell erweiterten, meist noch ganz unvermittelt neben einander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt zu erweitern und unter sich zu verbinden gesucht. Diese Nachfolger, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangsstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Diesem redlichen Bemühen entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubini's, Mehul's und Spontini's antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte; ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Gluck's Ouvertüren.

Die Schöpfer der vollkommenen Ouvertürenform waren Gluck und Mozart. Gluck selbst begnügte sich noch häufig mit dem bloßen Einleitungsstücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris“, nur zu der ersten Scene der Oper hinüberführte, zu welcher dieses musikalische Vorspiel dann allerdings in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse stand. Trotzdem der Meister auch in den glücklichsten Fällen diesen Charakter einer Einleitung in die erste Scene, demnach ohne selbständigen Abschluß des Tonstückes als solchen, für die Ouvertüre beibehielt, wußte er endlich doch schon diesem Instrumentalsatze den Charakter der ganzen folgenden dramatischen Handlung einzuprägen. Gluck's vollendetstes Meisterwerk dieser Art ist die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“. In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Drama's mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit.

Gluck's Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis ist deßhalb ein Muster, weil hier der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und Gegensätze, der Ouvertürenform gemäß, nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwickelung als Eröffnung seinem Drama vorzustellen. Was die Bewegung des Stückes hervorbringt, ist der Kampf, oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente. Die Handlung der „Iphigenia“ selbst schließt diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer großen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheueren Masse. Diesem stellt sich nun das eine besondere Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegen-

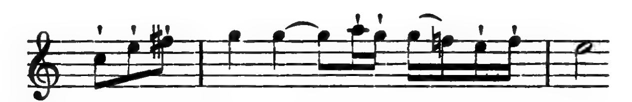
Gluck: VII, 175. III, 295. 296. — Gluck's Ouvertüren: I, 245. — V, 246. I, 252. 253.

sätze musikalisch gleichsam personifizirt! In welch erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenübergestellt, daß einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit, und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheueren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotives die in einem einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andere Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück giebt uns unmittelbar die große Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im Voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen. Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten.

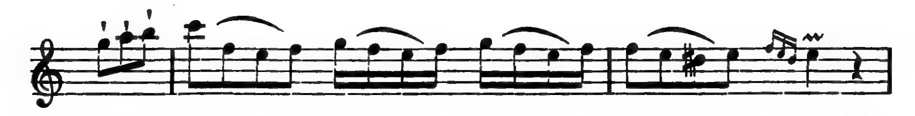
Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaaße hinaus. Man war dieß so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Gluck'sche „Iphigenia“ selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Konzerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dieß Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Takte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinne, mit der Ouvertüre sogleich die erste Scene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit „Allegro“ bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dieß Jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im ersten Acte die Scene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehntheilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das Tempo hier mit „Allegro“ bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehremal eine Sylbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modifikation nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erste, nach der Ouvertüre wiederkehrende Tempo „Andante“ beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der

Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche „Andante" geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Scene unverändert fort.

Diese Eigenthümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Konzertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftakte zum zwanzigsten Takte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung „Allegro" überging. Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise, die Gluck'sche Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurtheilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Gluck'sches Meisterwerk vorgeführt wurde. Daß er dieß nicht stets empfand, daß es ihm nicht von je einleuchtete, wie es mit dieser gepriesenen Ouvertüre, die man stumpf und gleichgiltig sogar vor einer ganz anderen Oper („Iphigenia in Tauris") als Einleitung spielen konnte (was unmöglich gewesen wäre, wenn man sie richtig verstanden hätte), eine andere Bewandtniß haben müsse, das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich aus unserer Jugend, einen solchen Ballast von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenlos angenommenem Autoritätsrespekt mit uns herumschleppen, daß wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl bestimmender Eindruck uns das Truggebild verscheucht, kaum begreifen können, wie wir dieses je für etwas Wesentliches, Wirkliches und Aechtes zu halten vermochten. Aus der alten Pariser Partitur lernte ich die ursprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzig richtige Erfassen des Zeitmaaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden. Somit ging mir aber auch die Nothwendigkeit einer ganz anderen Auffassung des Vortrages auf: ich erkannte die massive Breite des ehernen Unisono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Skala auf- und absteigenden Viertel-Bewegung der Bässe; namentlich aber begriff ich nun erst die Bedeutung der zarten Stelle:



mit der rührend anmuthigen zweiten Hälfte:



die früher, in doppelt schnellem Tempo ausdruckslos (wie gar nicht anders

möglich) heruntergespielt, auf mich stets den lächerlichen Eindruck einer bloßen schnörklichen Floskel gemacht hatte.

Lag nun der Gluck'schen Ouvertüre eine dichterische Absicht zu Grunde? Allerdings; aber diese war gerade eine solche, daß sie jeden willkürlichen musikalischen Schluß von sich wies. — Mir einseitigem Laien war nämlich der Inhalt dieser Ouvertüre, als für das ganze Kunstwerk der Ouvertüre überhaupt höchst charakteristisch und bezeichnend, so aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Drama's mit der glücklichsten Bestimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und neben einander gestellt seien. Ich sage: neben einander gestellt; denn aus einander entwickelt konnten sie nur insofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es seinen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, so daß allerdings die Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einflusse ist. Der ganze Inhalt der Gluck'schen Ouvertüre erschien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmuth, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts Anderes, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts, außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel, immer eindringlicher gemacht, so daß, als endlich der Vorhang sich hebt, und Agamemnon mit dem ersten Motive die grausame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers seiner zarten Tochter dem griechischen Heere günstig sein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Konflikt versetzt sind, dessen Entwickelung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.

Daß Gluck dieser Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt somit nicht nur von einer ihr zu Grunde liegenden dichterischen Absicht, sondern namentlich auch von des Meisters höchster künstlerischer Weisheit, die genau Das kannte, was einzig durch ein Instrumentaltonstück darzustellen ist. Glücklicherweise brauchte er zu seinem Zwecke auch nichts Anderes von seiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im besten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie spätere Meister, das einleitende Tonstück schon zu einer Befriedigung abschließen wollen, so würde ihn dieß nicht nur seinem höheren künstlerischen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, sondern das Instrumentaltonstück selbst wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichsten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers zu einem solchen vermeintlichen Abschlusse zu bringen gewesen.

Gluck: Vortragsweise.

Gluck's und Mozart's Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Styleigenthümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jede

Gluck: Ouv. zu „Iph. in Aulis“: V, 150. — 153. — 154. — Vortragsweise: VIII, 164.

anderen ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und inkorrekten Weise, wie diese, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart zu eigen gemacht.

Wären wir aber je im Stande gewesen, sie uns mit stylistischer Korrektheit vorzuführen, so müßten wir endlich unter dem Einflusse des immer tiefer verderbenden, selbst verdorbenen ausländischen Geschmackes gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren haben. Und so ist es. Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstyl in Italien oder Paris studirt werden. (Für die Aufführung Gluck'scher Musik hat sich im Pariser Conservatoir, trotz aller auch dort eingerissenen Verderbniß, eine immerhin oft noch überraschend kenntliche Ueberlieferung erhalten.) Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu Gluck's und Mozart's Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, ist aber seitdem, gerade in Deutschland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Styles verloren gegangen; und an Nichts können wir heutzutage die Schwäche der Leistungen unserer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der vollendeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Gluck's und Mozart's, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnerisch aufzudecken ist.

Als ich seiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis" bearbeitete, ließ ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontini'sche Arrangements in der mir zu Gebote gestellten Berliner Partitur nicht beirren zu lassen. Aus ihr lernte ich denn auch die ursprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzig richtige Erfassen des Zeitmaaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden, welches mich in meiner Jugend in Konzerten, wie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris" im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Kollegen Reißiger immer kalt gelassen hatte. Wer nun eine solche Berliner Partitur von einer Gluck'schen Oper, deren wesentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede bestand, gesehen und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher diese Werke dem Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Gluck's Opern sich einen Maaßstab für dramatische Deklamation bildete, von welcher man auf litterarischem Wege von Paris aus so viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weise aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jenen — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Uebersetzungen vor sich gingen. Bei Weitem wichtiger, als auf die preußische Aesthetik, war aber der Einfluß dieser Uebersetzungen auf unsere deutschen O p e r n s ä n g e r. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Uebereinstimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mußten sie sich nothgedrungen bald entwinden; sie gewöhnten sich daran, den Text als einen sinngebenden, immer unbeachteter zu lassen. Es blieb ihnen und dem Publikum somit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die

Gluck: Vortragsweise: VIII, 164. — 164. 195. 184. 165. — V, 149. 147. IV, 266.

absolute Melodie, die unter so bewandten Umständen nun auch auf das Rezitativ übertragen ward.

Eben diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es heute einer Kunstbildung und stylistischen Entwickelung bedürfen, wie sie nur die Blüthe einer nachhaltigsten, höchsten und verständnißvollsten Pflege der Kunst des Vortrages erwirken könnte.

In der kleinen herzoglichen Residenzstadt Dessau lud mich Herr von Normann, der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Personale besetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's „Orpheus“ ein. Ich bezeuge laut, nie edlere und vollkommenere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung. Gewiß war hier das Mißgeschick, welches der Intendant an der Schwächung seines Opernpersonales erlitt, zu einer Begünstigung der Vortrefflichkeit gerade dieser Vorstellung geworden; denn unmöglich hätte ein mannigfaltiger zusammengesetztes Personal so durchweg Ausgezeichnetes leisten können, als es den einzigen beiden Sängerinnen des Orpheus und der Eurydice gelingen durfte. Sehr wohl, aber durchaus nicht ungemein begabt, waren diese beiden Frauen von einem so edlen Geiste des zartesten künstlerischen Schicklichkeitsgefühles beseelt, wie ich in einer so gleichmäßig schönen Ausführung der lieblichen Gebilde Gluck's es nie antreffen zu können verhoffte. Mit dieser Ausführung stand nun Alles in so vollkommenem Einklange, daß ich schließlich nicht zu irren glaubte, wenn ich die Vollkommenheit jener als durch die sinnigste Schönheit der ganzen Darstellung der Scene hervorgerufen und bedingt erkannte. Hier war die Operntheater-Dekoration zu einem, jeden Augenblick lebenvoll mitwirkenden, Grundelemente der ganzen Darstellung geworden: in diesem Elemente trug jeder Faktor des scenischen Lebens, Gruppirung, Malerei, Beleuchtung, jede Bewegung, jedes Dahinwandeln, zu jener idealen Täuschung bei, die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten einschließt*). An der leidenschaftlichen Sorge für die mindeste Möglichkeit des Eintrittes einer Störung dieses zarten Traumlebens, welche wiederholt den ehrwürdigen Intendanten von meiner Seite abrief, erkannte ich wohl, wessen liebevollem Kunstgeiste all' das wahrgenommene Vortreffliche zu verdanken war. Und ganz gewiß irrte ich mich nicht, wenn ich der Einwirkung dieser wundervollen Sorge für die Scene auch die ausnehmend vortreffliche Leistung des ganzen musikalischen Ensemble's, Orchester und Chor voll inbegriffen, ebenfalls zuschrieb. Ein wahrhaft ermuthigendes Beispiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Ansicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des

*) Von einem richtigen Gefühle bestimmt, ließ der kunstsinnige Intendant das Proscenium meist nur matt beleuchten, um hierdurch das scenische Bild, wie durch eine Schatten-Umrahmung, zurückzudrängen, was außerdem das Gute hatte, daß die im äußersten Vordergrunde sich undeutlich beleuchtet findenden Darsteller im hell hervortretenden tieferen Bühnenraume sich aufzuhalten vorzogen.

Gluck: Vortragsweise: IV, 267. — VIII, 164. — — IX, 339. 340. — Anm. unter dem Text: IX, 402.

Ganzen, selbst wenn sie seinem unmittelbaren technischen Verständnisse nicht offen liegen, erkennen und anordnen wird. Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Musikkenntniß, bestimmte als sinniger Bühnenleiter seinen Kapellmeister zu einer musikalischen Leistung von solcher Korrektheit und Schönheit, wie ich sie nirgends sonst in einem Theater antraf.

Gluck und Mozart.

Wenn wir in der Entwickelung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger die edelste Eigenschaft der Musik, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundzugeben, grundsätzlich zur Anordnerin des Drama's erhoben wurde, als die reflektirte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher — namentlich auf italienischen Operntheatern — diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen.

Von jener ist es charakteristisch, daß sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede selbst mit Anerkennung sich zuwendete, wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimathlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb. War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigenthümliche schönste Blüthe italienischer Musik sich neigte, um sich, wie im Spiegelbilde, selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie richtig und verständlich zu sprechen: Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Etwas Grundsätzliches war in seinem Wirken und Schaffen so wenig ausgesprochen, daß die mächtigen Schwingen seines Genius das formelle Gerüst der Oper ganz unberührt gelassen hatten. Er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerstrom seiner Musik ergossen; sie selbst aber waren zu unmächtig, diesen Strom in sich festzuhalten, sondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonieen Beethoven's zum mächtigen Meere angeschwollen finden.

Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter, dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird. Wie unmöglich das vollendete Kunstwerk unter den uns beherrschenden Zuständen ist, beweist aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchste Fähigkeit der Musik aufgedeckt, diese

Gluck und Mozart: III, 303. — 304. 355. 307. — — 144.

Thaten ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebahren geblieben sind, — daß die Funken, die ihrem Genius entsprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke unserer Kunst vorschwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch sie entbrennen mußte, wenn der Brennstoff wirklich vorhanden gewesen wäre.

Die Thaten Gluck's und Mozart's waren nur einseitige Thaten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem gemeinschaftlichem Drange aller Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlaßt sehen, den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanevas zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniß ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwickelung fähig ist, als ihm dieß bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und, diese Entwickelung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen.

Joseph Arthur Gobineau.

Den Grafen Gobineau, der aus fernen Wanderungen durch die Gebiete der Völker, müde und erkenntniß-belastet heimkehrte, frugen wir, was er von dem jetzigen Zustande der Welt halte. Auch er blickte in ein Inneres: er prüfte das Blut in den Adern der heutigen Menschheit, und mußte es unheilbar verdorben finden. Was seine Einsicht ihm zeigte, wird für eine Ansicht gehalten, die unseren fortschrittlichen Gelehrten nicht gefallen will Wer jedoch des Grafen Gobineau großes Werk: „Ueber die Ungleichheit der menschlichen Racen" kennt, wird sich wohl davon überzeugt haben, daß es sich hier nicht um Irrthümer handelt, wie sie etwa den Erforschern des täglichen Fortschrittes der Menschheit täglich unterlaufen. Uns darf es dagegen willkommen sein, aus den in jenem Werke enthaltenen Darlegungen eines schärfest blickenden Ethnologen eine Erklärung dafür zu gewinnen, daß unsere wahrhaft großen Geister immer einsamer dastehen und — vielleicht in Folge hiervon — immer seltener werden; daß wir uns die größten Künstler und Dichter einer Mitwelt gegenüber vorstellen können, welcher sie nichts zu sagen haben.

Fanden wir nun aber aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt heraus, so stünde vielleicht nicht minder zu hoffen, daß wir aus dem Chaos von Impotenz und Unweisheit,

Gluck und Mozart: III, 144. — VII, 171. — Joseph Anton Gobineau: X, 47. 48.

welches unser neuer Freund uns aufdeckt, sobald wir es, gegen jedes Vorurtheil schonungslos, durchdringen, selbst einen Weiser auffänden, der uns aus dem Verfalle aufblicken ließe. Vielleicht wäre dieser Weiser nicht ein sichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefsten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt. Meine Freunde wissen, was ich von diesem hörbaren Seufzer ableite, und ahnen die Pfade, die sich mir öffnen. Nur aber auf dem Wege, den uns so unerschrockene Geister, wie der Verfasser jenes Werkes, führen, dürfen wir hoffen, jene Pfade uns erdämmern zu sehen.

Das ungemein durchgearbeitete Bild, welches Graf Gobineau von dem Hergange des Verfalles der menschlichen Geschlechter uns mit seinem Werke „Essai sur l'inégalité des races humaines" darbietet, spricht mit erschreckender Ueberzeugungskraft zu uns. Wir können uns der Anerkennung der Richtigkeit dessen nicht verschließen, daß das menschliche Geschlecht aus unausgleichbar ungleichen Racen besteht, und daß die edelste derselben die unedleren wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen konnte. Wohl könnte dieses eine Verhältniß bereits genügen, unseren Verfall uns zu erklären; selbst, daß diese Erkenntniß trostlos sei, dürfte uns nicht gegen sie verschließen. Ist es vernünftig anzunehmen, daß der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Geschlecht einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine außer aller Zeit und allem Raume liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, daß wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.

Hierbei wird es wohl zunächst darauf ankommen, die besonderen Eigenschaften jener edelsten Race, durch deren Schwächung sie sich unter die unedlen Racen verlor, in genauere Betrachtung zu ziehen. Mit je größerer Deutlichkeit die neuere Wissenschaft die natürliche Herkunft der niedersten Menschenracen von den ihnen zunächst verwandten thierischen Gattungen zur billigenden Anschauung gebracht hat, um desto schwieriger bleibt es uns, die Ableitung der sogenannten weißen Race aus jener schwarzen und gelben zu erklären: selbst die Erklärung der weißen Farbe erhält unsere Physiologen noch in Unübereinstimmung. Während gelbe Stämme sich selbst als von Affen entstammt ansahen, hielten die Weißen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen. Daß wir gar keine Geschichte der Menschheit haben würden, wenn es nicht Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weißen Race gegeben hätte, ist uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeschichte als das Ergebniß der Vermischung dieser weißen Race mit den Geschlechtern der gelben und schwarzen ansehen, wobei diese niederen gerade nur dadurch und soweit in die Geschichte treten, als sie durch jene Vermischung sich verändern und der weißen Race sich an-

Joseph Arthur Gobineau: X, 48. — — IX, 351. 352. — 352. 353.

ähneln. Der Verderb der weißen Race leitet sich nun aus dem Grunde her, daß sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigeren Racen, zur Vermischung mit diesen genöthigt war, wobei sie, wie bereits bekannt, durch den Verlust ihrer Reinheit mehr einbüßte, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnte.

Ist beim Ueberblick aller Racen die Einheit der menschlichen Gattung unmöglich zu verkennen, und dürfen wir, was diese ausmacht, im edelsten Sinne als Fähigkeit zu bewußtem Leiden bezeichnen, in dieser Fähigkeit aber die Anlage zur höchsten moralischen Entwickelung erfassen, so fragen wir nun, worin der Vorzug der weißen Race gesucht werden kann, wenn wir sie durchaus hoch über die anderen stellen müssen. Mit schöner Sicherheit erkennt ihn Gobineau nicht in einer ausnahmsweisen Entwickelung ihrer moralischen Eigenschaften selbst, sondern in einem größeren Vorrathe der Grundeigenthümlichkeiten, welchen jene entfließen. Diese hätten wir in der heftigeren, und dabei zarteren, Empfindlichkeit des Willens, welcher sich in einer reicheren Organisation kundgiebt, verbunden mit dem hierfür nöthigen schärferen Intellekte, zu suchen, wobei es dann darauf ankommt, ob der Intellekt durch die Antriebe des bedürfnißvollen Willens sich bis zu der Hellsichtigkeit steigert, die sein eigenes Licht auf den Willen zurückwirft, und in diesem Falle, durch Bändigung desselben zum moralischen Antriebe wird. Wie weit durch jene gesteigerte Hauptfähigkeit, die wir als die Einheit der menschlichen Gattung konstatirend annahmen, die bevorzugteste weiße Race sich in der wichtigsten Angelegenheit der Welt erhob, sehen wir an ihren Religionen.

Offenbar ist die letzte, die christliche Heilsverkündigung, aus dem Schooße der ungemein mannigfaltigen Racen-Vermischung hervorgegangen, welche, von der Entstehung der chaldäisch-assyrischen Reiche an, durch Vermischung weißer Stämme mit der schwarzen Race den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches bestimmte. Der Verfasser der uns vorliegenden großen Arbeit nennt diesen Charakter, nach einem der Hauptstämme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, den semitischen, weist seinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus mit größter Sicherheit nach, und findet ihn, seinen wesentlichen Zügen nach, in der so sich nennenden „lateinischen“ Race, durch alle ihr wiederfahrenen neuen Vermischungen hindurch, forterhalten. Das Eigenthum dieser Race ist die römisch-katholische Kirche; ihre Schutzpatrone sind die Heiligen, welche diese Kirche kanonisirte, und deren Werth in unseren Augen dadurch nicht vermindert werden soll, daß wir sie endlich nur noch im unchristlichen Prunke ausgestellt dem Volke zur Verehrung vorgeführt sehen. Es ist uns unmöglich geworden, dem, durch die Jahrhunderte sich erstreckenden, ungeheueren Verderbe der semitisch-lateinischen Kirche noch wahrhafte Heilige, d. h. Helden-Märtyrer der Wahrhaftigkeit, entwachsen zu sehen; und wenn wir von der Lügenhaftigkeit unserer ganzen Zivilisation auf ein verderbtes Blut der Träger derselben schließen mußten, so dürfte die Annahme uns nahe liegen, daß eben auch das Blut des Christenthums verderbt sei. Und welches Blut wäre dieses? Kein

---

Joseph Arthur Gobineau: IX, 353. — 353. 354. 358. — 357.

anderes als das Blut des Erlösers selbst, wie es einst in die Adern seiner Helden sich heiligend ergossen hatte.

Das Blut des Heilands, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen, oder welcher Race sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in Dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewußten Leidens fähigen, Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weißen Race die Fähigkeit des bewußten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergießt. Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Racen der Genuß des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen ächten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen. Dieses Antidot wäre demnach dem Verfalle der Racen durch ihre Vermischung entgegen gestellt, und vielleicht brachte dieser Erdball athmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.

Verkennen wir jedoch das Ungeheuerliche der Annahme nicht, die menschliche Gattung sei zur Erreichung voller Gleichheit bestimmt, und gestehen wir es uns, daß wir diese Gleichheit uns nur in einem abschreckenden Bilde vorstellen können, wie dieß etwa Gobineau am Schlusse seines Werkes uns vorzuhalten sich genöthigt fühlt. Dieses Bild wird jedoch erst dadurch vollständig abstoßend, daß wir nicht anders als durch den Dunst unserer Kultur und Zivilisation es zu erblicken für möglich halten müssen: diese selbst nun als die eigentliche Lügengeburt des mißleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des Geistes der Wahrhaftigkeit, der uns verlassen hat, seit wir den Adel unseres Blutes verloren und die hiergegen durch den wahrhaftigen Märtyrer-Geist des Christenthums uns zugeführte Rettung im Wuste der Kirchenherrschaft als Mittel zur Knechtung in der Lüge verwendet sahen. Wollen wir dennoch versuchen, durch alle hier angedeuteten Schrecknisse hindurch uns einen ermuthigenden Ausblick auf die Zukunft des menschlichen Geschlechtes zu gewinnen, so hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen Anlagen und aus ihrer Verwerthung zu schließenden Möglichkeiten nachzugehen.

Goethe's Entwickelungsgang.

Mit größerer Sicherheit, als in den Entwickelungsgang des Shakespeare'schen Genius, ist es uns vergönnt, in den Entwickelungsgang Goethe's und Schiller's zu blicken; denn aus ihren bewußten Mittheilungen sind uns deutliche An-

Gobineau: IX, 357. — 358. 360. 361. — 361. — Goethe: Entwickelungsgang: IX, 81.

gaben verblieben. Auch diese decken uns aber nur den Gang ihrer ästhetischen Bildung, welche ihr Kunstschaffen mehr begleitete als leitete, auf; über die realen Unterlagen desselben, namentlich über die Wahl der dichterischen Stoffe, erfahren wir eigentlich nur, daß hier auffallend mehr Zufall als Absicht waltete; eine wirkliche, mit dem Gange der äußeren Welt- oder Volksgeschichte zusammenhängende Tendenz läßt sich dabei am allerwenigsten erkennen. Auch über die Einwirkung ganz persönlicher Lebenseindrücke auf die Wahl und Bildung ihrer Stoffe hat man bei diesen Dichtern nur mit der größten Behutsamkeit zu schließen, um es sich nicht entgehen zu lassen, daß diese nie unmittelbar, sondern nur in einem Sinne mittelbar sich äußerte, welche allen sicheren Nachweis ihres Einflusses auf die eigentliche dichterische Gestaltung unstatthaft macht. Dagegen erkennen wir aus unseren Forschungen in diesem Betreff gerade dieses Eine mit Sicherheit, daß ein in dieser Weise wahrnehmbarer Entwickelungsgang nur deutschen Dichtern, und zwar den großen Dichtern jener edlen Periode der deutschen Wiedergeburt zu eigen sein konnte.

Es mußte diesen fraglich dünken, wie das so unbeholfen und schwerfällig sich gestaltende deutsche Wesen neben der so sicher und leicht bewegten Form unserer Nachbarn romanischer Herkunft einigermaaßen sich behaupten sollte. Da andererseits dem deutschen Geiste ein unleugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuerkennen war, frug es sich immer, wie dieser Vorzug zu einer glücklichen Ausbildung des Nationalcharakters, und von hier aus zu einem günstigen Einflusse auf den Geist und den Charakter der Nachbarvölker anzuleiten wäre, während bisher, sehr ersichtlicher Weise, Beeinflussungen dieser Art mehr schädlich als vortheilhaft von dort her auf uns gewirkt hatten.

Verstehen wir nun die beiden durch das Leben unseres größten Dichters gleich Hauptadern sich durchziehenden poetischen Grundentwürfe richtig, so erhalten wir hieraus die vorzüglichste Anleitung zur Beurtheilung des Problems, welches sofort beim Antritt seiner unvergleichlichen Dichterlaufbahn diesem freiesten deutschen Menschen sich darstellte. — Wir wissen, daß die Konzeption des „Faust“ und des „Wilhelm Meister“ ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goethe'schen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des „Faust“; wie vor dem Uebermaaße der eigenen Konzeption erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problems im „Wilhelm Meister“. In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich versteht: ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon“ erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon“ ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch

Goethe: Entwickelungsgang: IX, 81. — 148. — 148. 149.

geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentricität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Gallerie sich Bilder besehen. Zu Mignon's Tod wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später wirklich auch komponirt. — Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister" empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe selbst konnte sich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn im höchsten Alter vollendete er seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden, schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir jetzt dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet. —

Und diesen Weg aus tief innerstem Erlebniß hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist.

Goethe: Einzelne Werke.

Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachtheile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nöthiger Freiheit das volle Verständniß der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte.

Goethe: Entwickelungsgang: IX, 149. 150. — 150. — Einzelne Werke: VII, 131.

(Götz von Berlichingen.) Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: Werther, Götz, Egmont, Faust, alles ward von Goethe im frühesten Anlaufe ausgeführt oder doch deutlich entworfen. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem „Götz von Berlichingen" seine große Dichter-Laufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet. Liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so ging hingegen Goethe im „Götz" von der Tiefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur aus. Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizitätschule erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwin's Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte. Als Goethe's „Götz" erschien, jubelte es auf: „das ist deutsch!" Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. —

Goethe's Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisirung eines vollblutig germanischen Ritterromanes, des „Götz von Berlichingen". Das Shakespeare'sche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand veranlaßte den Dichter, sein mehr vom litterarisch-, als scenisch-dramatischen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten: durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Scene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Drama's zu gewinnen.

(Bürgerliche Dramen.) Goethe wählte nun für seine Dramen bürgerliche Romanstoffe. Es ist zu bemerken, daß, wenn selbst Lessing, wie nicht minder Goethe in seiner Jugend, für das bürgerliche Drama dichterisch wirksam waren, diesem doch seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichterische Werth dieser Produkte forderten nun unsere großen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatischen Styles auf.

Das Charakteristische des bürgerlichen Romanes besteht darin, daß die

---

Goethe: Götz von Berlichingen: X, 403. VIII, 262. 115. 123. 124. X, 67. — IV, 27. — — Bürgerliche Dramen: IV, 27. IX. 159. — IV, 27.

ihm zu Grunde liegende Handlung von einem umfassenderen Zusammenhange historischer Handlungen und Beziehungen sich vollständig lostrennt, nur den sozialen Niederschlag dieser geschichtlichen Ereignisse als bedingende Umgebung festhält, und innerhalb dieser Umgebung, die im Grunde doch nur die zur Farblosigkeit herabgedämpfte Rückwirkung jener historischen Begebenheiten ist, mehr nach gebieterisch von dieser Umgebung auferlegten Stimmungen, als nach inneren, zu vollkommen gestaltender Aeußerung befähigten Beweggründen sich entwickelt. Diese Handlung ist ebenso beschränkt und arm, als die Stimmungen, durch die sie hervorgerufen wird, ohne Freiheit und selbständige Innerlichkeit sind. Ihre Dramatisirung entsprach aber sowohl dem geistigen Gesichtspunkte des Publikums, als namentlich auch der äußeren Möglichkeit der scenischen Darstellung, und zwar dieß insoweit, als aus dieser ärmlichen Handlung nirgends Nothwendigkeiten für die praktische Scenirung hervorgingen, denen diese nicht von vornherein zu entsprechen vermocht hätte. Was ein Geist wie Goethe unter solchen Beschränkungen dichtete, müssen wir fast nur aus der von ihm gefühlten Nothwendigkeit der Unterordnung unter gewisse beschränkende Maximen zur Ermöglichung des Drama's überhaupt, gewiß aber weniger als aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beschränkten Geist der Handlung des bürgerlichen Romanes und die Stimmung des Publikums, die ihn begünstigte, selbst hervorgegangen ansehen. Aus dieser Beschränkung erlöste sich Goethe aber in seinem Entwurfe des „Faust“ zu fessellosester Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendrama's. Von diesem Gedichte, das wie eine immer lebendig rieselnde Quellader sich durch das ganze Künstlerleben des Dichters mit gestaltender Anregung dahinzieht, sehen wir hier ab, und verfolgen Goethe's Kunstschaffen da, wo er mit erneueten Versuchen sich dem scenischen Drama zuwandte.

(Egmont.) Im „Egmont“ suchte Goethe den dramatisirten bürgerlichen Roman durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weitverzweigter historischer Momente von Innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern. Um die im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlich bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende rein menschliche Individualität dem Gefühle darzustellen, mußte er zum Wunder und zur Musik greifen. Wie bezeichnend ist es, daß gerade der idealisirende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethe's höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte! Wie irrthümlich war es aber auch von Beethoven, daß er nicht erst zu dieser Wundererscheinung, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte!

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante“; mit diesem gelassenen Tempo erreicht der Deutsche mit der Zeit Alles, und vermag das Fernstliegende sich kräftig anzueignen. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom Götz ausgehend, den Egmont, diesen Typus deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein

Goethe: Bürgerliche Dramen: IV, 27. 28. 29. — — Egmont: IV, 29. 88. — VIII, 99. 100.

mit Gift eingeöltes Automat erscheint: zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmuthig frei dahinwandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauhheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zarten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntniß und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein, das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten würde, so lange Goethe's „Faust“ nicht verloren ging.

(Iphigenia in Tauris.) Durch das innigste Verständniß der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch die Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form selbst zu bilden. Um dieß deutlich zu erkennen, halte man Goethe's „Iphigenia“ zu der des Euripides.

Von dem dramatisirten bürgerlichen Romane war Goethe mit dem Entwurfe zum „Faust“ entschieden abgegangen: reizte ihn nun noch das Drama als vollendetste Gattung der Dichtkunst, so geschah dieß namentlich durch Betrachtung desselben in seiner vollendetsten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen, dem Grade ihrer Kenntniß des Antiken gemäß, nur als äußere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterten Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment der Aeußerung griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von Außen aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von Innen heraus neu belebt werden müsse. Der Inhalt des modernen Lebens, der sich immer nur noch im Romane verständlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammenzudrängen, daß er bei verständlicher dramatischer Behandlung sich in der Form des griechischen Drama's hätte aussprechen, diese Form aus sich rechtfertigen oder gar nothwendig erzeugen können. Der Dichter, dem es hier um absolute künstlerische Gestaltung zu thun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Franzosen — wenigstens äußerlich — zurückkehren; er mußte, um die Form des griechischen Drama's für sein Kunstwerk zu rechtfertigen, auch den fertigen Stoff des griechischen Mythos dazu verwenden. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoffe der „Iphigenia in Tauris“ griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in seinen wichtigsten symphonischen Sätzen: wie Beethoven sich der fertigen absoluten Melodie bemächtigte, sie gewisser-

Goethe: Egmont: VIII, 100. — — Iphigenia in Tauris: X, 58. — IV, 29. 30.

maaßen auflöste, zerbrach, und ihre Glieder durch neue organische Belebung zusammenfügte, um den Organismus der Musik selbst zum Gebären der Melodie fähig zu machen, — so ergriff Goethe den fertigen Stoff der „Iphigenia“, zersetzte ihn in seine Bestandtheile, und fügte diese durch organisch belebende dichterische Gestaltung von Neuem zusammen, um so den Organismus des Drama's selbst zur Zeugung der vollendeten dramatischen Kunstform zu befähigen. Aber nur mit diesem, im Voraus bereits fertigen Stoffe konnte Goethe dieß Verfahren gelingen: an keinem dem modernen Leben oder dem Romane entnommenen durfte der Dichter zu gleichem Erfolge gelangen. Wir werden auf den Grund dieser Erscheinung zurückkommen, für jetzt genügt es, aus dem Ueberblicke des Goethe'schen Kunstschaffens zu bestätigen, daß der Dichter auch von diesem Versuche des Drama's sich wieder abwandte, sobald es ihm nicht um absolutes Kunstschaffen, sondern um die Darstellung des Lebens selbst zu thun war. Dieses Leben, in seiner vielgliederigen Verzweigung und von nah' und fern willenlos beeinflußten äußeren Gestaltung, die eigentliche Blüthe seiner modernen Weltanschauung konnte der Dichter nur im Appell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mittheilen.

(Faust.) Wie eine immer lebendig rieselnde Quellader zieht sich dieses Gedicht mit gestaltender Anregung durch das ganze Künstlerleben des Dichters. Was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, ging Goethe's tiefem Weltblicke als Faust und Mephistopheles auf; und diese von ihm eigenst ersehenen Gestalten geleiten nun den suchenden Künstler als zu lösendes Räthsel eines unsäglichen Dichtertraumes, das er ganz unkünstlerisch, aber durchaus wahrhaftig in einem unmöglichen Drama bewältigen zu müssen glaubte. Aus der Beschränkung durch gewisse Maximen zur Ermöglichung des Drama's überhaupt, erlöste sich Goethe zu fessellosester Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendrama's. Bei seinem Entwurfe des „Faust“ hielt er nur die Vortheile einer dramatischen Darlegung für das Litteraturgedicht fest, die Möglichkeit einer scenischen Aufführung mit Absicht gänzlich außer Acht lassend. In diesem Gedichte schlug er zum ersten Male mit vollem Bewußtsein den Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart an, das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, den er künstlerisch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Drama's erlösen konnte. Hier ist der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des Bürgerlichen verflachten Romanes und des wirklich dramatischen Stoffes der Zukunft.

Im höchsten Alter vollendete Goethe seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! — Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich übersinnlichen Sehnsucht schwang sich Goethe

Goethe: Iphigenia in Tauris: IV, 30. — — Faust: IV, 29. X, 191. IV, 28. — IX, 149. VIII, 49. 115.

bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im Faust sein Testament.

Ein gleich unbegreifliches Kunstwerk, als die Dramen Shakespeare's und jene antiken Tragödien es sind, liegt uns Deutschen in Goethe's Faust noch als ungelöstes Räthsel vor.

Es ist ersichtlich, daß wir in diesem Werke die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles besitzen: vergleichen wir es mit den größten Schöpfungen des neueren Drama's aller Nationen, des Shakespeare'schen mit eingeschlossen, so zeigt sich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigenthümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatralisch unausführbar gelten läßt, weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat. Dieses Werk, welches, wie kein anderes, in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt, mußte von dem Dichter wie in die leere Luft geschrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das Vorbild, welches der Dichter der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält, fixiren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, sobald es eben vom berufenen treuen Geiste ausgebildet wurde, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte; er scheint diese Grundlage vollendetster Popularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüber leitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere, durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen, Schauspieler nicht sprechen! — Nur wenn die schmählich aufgegebene Originalität der Ausbildung des deutschen Theaters noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in das Reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Theil des „Faust" parodistische schlechte Witze zu reißen. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Theil der Tragödie.

(Wilhelm Meister.) Nur im Gewande der Geschichte hatte der durch diese Geschichte erzogene, an seiner wahren Natur verdorbene und verkrüppelte

Goethe: Faust: VIII, 115. — — IX, 255. — 255. 256. 255. 256. — — Wilhelm Meister: IV, 64. 65.

Mensch ein für den Künstler erträgliches Aussehen erhalten. Dieß Gewand von ihm abgezogen, ersahen wir zu unserem Entsetzen in ihm eine verschrumpfte, ekelerregende Gestalt, die in Nichts dem wahren Menschen, wie wir aus der Fülle seines natürlichen Wesens ihn in Gedanken uns vorgestellt hatten, mehr ähnlich sah. Von diesem Anblicke wandte sich der Kunstsehnsüchtige ab, um ihn mit dem Gewande künstlerischer Schönheit, so gut es auf ihn passen mochte, sich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meister" war ein solches Gewand, durch das Goethe sich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen suchte: es entsprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menschen insoweit, als dieser selbst als nach künstlerisch schöner Form strebend gedacht und dargestellt wurde. — Goethe's Wilhelm Meister sucht sich durch das Theater zu einem, von seinen bürgerlichen Gewöhnungen befreiten Styl der Persönlichkeit zu verhelfen.

Die Konzeption des „Faust" und des „Wilhelm Meister" fällt ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goethe'schen Dichtergenius. In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird. Ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich versteht: ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon" erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an Mignon ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Excentricität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Goethe verfuhr in seinem „Wilhelm Meister" als Künstler, dem der Dichter sogar die Mitarbeit zur Auffindung eines befriedigenden Schlusses der Handlung versagte; in seinen „Wahlverwandtschaften" arbeitete sich der elegische Lyriker zum Seelen-, noch nicht aber zum Gestaltenseher hindurch.

Goethe's künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und in dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er es mit verlorenem Muthe von dieser Realität wieder abwandte. Das Leben in seiner vielgliederigen Verzweigung und von nah und fern beeinflußten äußeren Gestaltung konnte auch Goethe nur im Romane zu verständlicher Darstellung bewältigen, die eigentliche Blüthe seiner modernen Weltanschauung nur in der Schilderung, im Appell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mittheilen; so daß sein einflußreichstes Kunstschaffen sich wieder in den Roman verlieren mußte, aus dem er im Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Shakespeare'schem Drange sich zum Drama gewendet hatte.

Goethe zeichnet in seinen „Wanderjahren" eine nach seinen Ideen fingirte Erziehungsanstalt: der Vater, der ihr seinen Sohn übergiebt, wird in dem für den Religionsunterricht sinnreich ausgestatteten Gebäude umhergeführt;

Goethe: Wilhelm Meister: IV, 65. IX, 217. — 148. 149. X, 191. — V, 19. IV, 30. — — VIII. 130.

nachdem ihm in schönen Wandgemälden auch das Leben des Heilandes bis zum Abendmahle dargestellt gezeigt worden, frägt er den Vorsteher verwundert, ob man die Darstellung auch des Leidens und Todes des Erlösers den Zöglingen verheimliche. Der Aelteste antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimniß; aber wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran hängenden Heiligen dem Anblicke der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dieses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf eines Jahres wiederzukehren, unser allgemeines Fest zu besuchen, und zu sehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann sollt auch ihr in das Heiligthum des Schmerzes eingeweiht werden." Dieser Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die Schule endlich auch mit der Religion sich zu befassen bestimmt sein müßte, wenn dieselbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit verschiedenen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig maaßgebend für ihre Fortentwickelung bleiben sollte. Die angeführten Worte Goethe's rühren aber nicht von dem Protestanten, sondern von dem Deutschen her. Gewiß dürfte es den Vertretern der kirchlichen Interessen nicht unrathsam erscheinen, Das, was wir unter diesem „Deutschen" mit voller Berechtigung verstehen, in ernste Erwägung zu ziehen: sein von uns bezeichnetes ästhetisches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen Uebereinstimmung mit dem höchsten religiösen Prinzip der Kirche gedacht werden können.

Indem ich die Umbildung der ständischen und bürgerlichen, einseitigen Tendenzen der Arbeit nach allen Richtungen hin zu einer Allen naheliegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, ward ich mir bewußt, nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche unseren größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dieß in „Wilhelm Meister's Wanderjahren" antreffen. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Vertheilung an Alle, die eigentliche Arbeit, mit ihrer entstellenden Mühe und Last, geradesweges aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine Beschäftigung übrig bliebe, welche nothwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurtheilung dieses Charakters bot mir u. A. der Ackerbau, welchen ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde bestellt, eines Theils bis zur ergiebigeren Gartenpflege entwickelt, anderen Theils als, nach Tages- und endlich Jahreszeiten vertheilte gemeinsame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von stärkenden Uebungen, ja Vergnügungen und Festlichkeiten annahmen, vorzustellen vermochte. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der politischen Zeittendenzen abführte.

Wir haben die Wege zu erforschen, auf welchen uns hier die Natur selbst mit zart pflegendem und erhaltendem Sinne vorgearbeitet haben dürfte.

Goethe: Wilhelm Meister's Wanderjahre: VIII,130.131.——10.9.10. — X, 414. 415.

Diese suchte Goethe auf, und ward uns dadurch ein so beruhigendes und ermuthigendes Vorbild. Daß seinem greisen „Faust“ zur Herrichtung eines Asyles für freie menschliche Thätigkeit der Teufel selbst helfen mußte, läßt uns zwar diese seine Gründung noch nicht als die dauerhafte Freistätte des Reinen erkennen: aber dem Teufel selbst war damit die Seele des Verschuldeten entwunden, denn ein Engel des Himmels liebte den Rastlosen. Wie ernst der Dichter den im Schaffen der Natur aufgefundenen erhaltenden Bildungstrieb auch in diesen Instinkten der menschlichen Gesellschaft aufzusuchen sich angelegen sein ließ, haben Sie*) in den Zusammenstellungen seiner „Wanderjahre“ so vorsichtig als ersichtlich nachgewiesen: unverkennbar nahm ihn der Gedanke der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Neubegründung auf einem neuen Erdboden lebhaft ein. Mit klarem Sinne erkannte er, daß von einer bloßen Auswanderung wenig zu erwarten sei, wenn im Mutterschooße der alten Heimath selbst eine geistig sittliche Neugeburt nicht vorangegangen wäre, und für diese eben suchte er uns sinnige Vorbilder von ergreifendem Ausdruck hinzustellen. Sollte jetzt noch den deutschen Stämmen durch Zurückgehen auf ihre Wurzeln eine Fähigkeit zugesprochen werden, die der gänzlich semitisirten sogenannten lateinischen Welt verloren gegangen ist, so könnte eine solche Möglichkeit etwa daraus geschöpft werden, daß diese Stämme, durch ihr Eintreten und Einleben in jene Welt, an ihrer natürlichen Entwickelung eben erst noch verhindert worden seien, und nun, durch schwere Leiden ihrer Geschichte zur Erkenntniß ihrer nahen völligen Entartung angeleitet, zur Rettung ihres Kernes durch Verpflanzung auf einen neuen, jungfräulichen Boden hingetrieben würden. Diesen Kern zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte denn jetzt unsere wichtigste Aufgabe sein: gelänge es uns, durch solche Nachweisungen ermuthigt, der Natur selbst, die uns für jede Gestaltung des Individuums wie der Gattung die einzig richtige Anleitung in sichtbarem Vorbilde darbietet, mit verständnißvoll ordnendem Sinne nahe zu treten, so dürften wir uns wohl berechtigt dünken, dem Zwecke dieses so räthselvollen Daseins der Welt vertrauenvoller nachzufragen.

Goethe und die Musik.

Zwischen Bildner und Musiker steht der Dichter in der Weise in der Mitte, daß er mit seinem bewußten Gestalten sich dem Bildner zuneigt, während er auf dem dunklen Boden seines Unbewußtseins sich mit dem Musiker berührt.

Bei Goethe war die bewußte Neigung zur bildenden Kunst so stark, daß er in einer wichtigen Periode seines Lebens sich geradeswegs für ihre Ausübung bestimmt halten wollte, und in einem gewissen Sinne Zeit seines Lebens sein dichterisches Schaffen als eine Art von Auskunftsbestrebung zum Ersatz für eine verfehlte Malerlaufbahn ansehen mochte: er war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist.

*) Heinrich von Stein, Ueber Goethe's Wanderjahre. Bayreuther Blätter 1881, VIII, S. 217—233.

Goethe: Wilhelm Meister's Wanderjahre: X, 415. 416. — Goethe und die Musik: IX, 83.

Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich" der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großen Geister lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf sein Selbstbewußsein trifft. Beide begegneten sich auch in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Aehnlichkeit aufweist. Wirklich war der Musik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Ueberschaulichkeit gegeben hat, welche sie dem falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte, wonach man von ihr die Erregung des Gefallens an schönen Formen forderte.

Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte sie Goethe so glücklich verwendbar zur Normirung dichterischer Konzeptionen. In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheueren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Ueberfluthung ausgewichen würde, galt lange dem Urtheile der Aesthetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunst. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte, und durch welches dahin entschieden ward, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige. Im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung, die sich in der Diskussion des Problemes der Oper entschieden zur günstigsten Erwartung von ihr neigte, bestätigte Goethe jedoch ganz unwillkürlich den niederschlagenden Ausspruch Voltaire's; um sich in den von ihm selbst verfaßten verschiedenen Operntexten auf das Niveau des Genre zu stellen, hielt er es nämlich für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können.

Es war nicht nur die überwältigende Macht des Gesanges, gegenüber der nur rezitirten Rede, welche zu jeder Zeit ausgezeichnete Geister, wie endlich auch unsere großen Dichter, ernstlich auf die Oper aufmerksam machte; sondern es war dieß das ganze Element der Musik, wie es, in auch noch so dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erst in die ideale Sphäre versetzte, für welche sich die sinnvollste poetische Diktion als unzureichend erwiesen hatte. Von ihnen wurden die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen

Goethe und die Musik: IX, 83. 97. 98. (96.) — 98. 83. VII, 140. — IX, 238. 165.

„Iphigenia in Tauris“ auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden; und daß Alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan“ ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu müssen glaubte. Es ist uns durch dieses Verhalten Goethe's und Schiller's ein tiefer Einblick in die Natur des Dichters, rein als solchen, gewährt. Mußte ihnen einerseits Shakespeare und sein Verfahren unbegreiflich dünken, und mußten sie andererseits dem Musiker die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Gestalten des Drama's idealisch zu beleben, mit nicht minderem Unbegreifen seines Verfahrens hierbei, allein überlassen, so fragt es sich, wie sie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama sich verhielten, und ob sie, als solche allein, überhaupt für das Drama sich befähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber scheint diesen so tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu sein, und schon an der wechselnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, daß sie sich nur wie in einem stetigen Versuchen begriffen fühlten.

Goethe und Schiller.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug der modernen Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches“, zu jeder Zeit Allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weßhalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Uebertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Aesthetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Goethe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit“ der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Uebereinstimmung mit dem Philister unserer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, in welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie sonderbar, daß wenn unter deutschen Litteratur-Aesthetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranlassung gegeben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goethe'schen Produktivität, namentlich aber aus seinem Ver-

---

Goethe und die Musik: IX, 165. 166. — Goethe und Schiller: VIII, 385. — 100.

halten zum Theater zu ersehen, wie wenig mit solch' einer Bezeichnung das Richtige gesagt ist. Offenbar verhielt er sich, im Betreff seiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller: denn kaum war der Boden zu einer Verständigung mit diesem Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog. Nicht reizte ihn zwar der „gallische Sprung"; aber der Schwung des deutschen Genius riß ihn weit dahin, wohin ihm der deutsche Komödiant nun etwa mit ähnlicher Gleichgiltigkeit nachblickt, wie Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel Helena's nachsieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte an der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so edel sich eben bemühte.

Goethe und das Theater.

Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders. Wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument des Schauspielerpersonals sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstlitterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! Wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine, in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt Alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüthe entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel: — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, zog sich Goethe von diesem zurück. Der verlorene Muth eines Goethe ging natürlich in seine dichterischen Nachkommen über, und das nothgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß sie auch in der poetischen Litteratur immer mehr an dichterisch gestaltender Fähigkeit verloren. Goethe's künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und in eben dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er mit verlorenem Muthe von dieser Realität es abwandte. Diese Muthlosigkeit ward nun zur ästhetischen Maxime unserer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maaße in ein litterarisch abstraktes,

Goethe und Schiller: VIII, 100. 101. — Goethe und das Theater: III, 132. — V, 19.

gestaltungsunfähiges Schaffen sich verlor, als sie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte und sie der Ausbeutung unserer modernen Theaterstück-industrie überließ.

Im Anfang der dreißiger Jahre schien sich der deutsche Geist — die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt — ein wenig aufrütteln zu wollen; das Theater wollte davon sein Theil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmüthige Litteraten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust“ auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein thöriges Beginnen war, mußte jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall des Thaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine „gute Rolle“. Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können. Goethe hatte im Betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten beklagt, weil es nun so wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da sie doch in irgend welche Berührung mit höherer Geistesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdiener sich herandränge, den ein glattes Gesicht und eine gewisse Magazin-Beweglichkeit zum Fortkommen auf dem Theater berechtige. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutiren sollte, er würde den „Faust“ nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit einem Theaterstücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen.

Das einzige wahrhaft deutsche Originalstück von allerhöchstem dichterischen Werthe, nämlich *Goethe's Faust*, — konnte *nicht* für unsere Bühne geschrieben werden, trotzdem in jedem seiner Züge es dem originalen deutschen Theater so innig angehört und aus ihm entsprungen ist, daß Das, was es unserem elenden modernen Theater gegenüber als unpraktikabel für die Aufführung erscheinen lassen muß, nur aus dieser Herkunft sich erklären läßt. Vor einer solchen, dem Einsichtsvollen und Aufmerksamen klar offen liegenden Thatsache, wie dieser soeben in der unerhörten Stellung des originalsten deutschen Theaterstückes zu unserem heutigen Komödianten-Theater sich kundgebenden, steht nun unser völlig blödsinnig gewordenes Kunsturtheil, und weiß ihr nichts Anderes als den Schluß zu entnehmen, daß *Goethe* eben — kein Theaterdichter gewesen sei! Und solchem Urtheile soll man sich verständlich machen, ja sogar mit ihm gemeinschaftlich die Quellen der Originalität des deutschen Theaters aufsuchen! —

Ich zeige in Goethe's „Faust“ unseren deutschen Schauspielern ein Stück von allerhöchstem dichterischen Werthe, in welchem sie dennoch jede Rolle richtig zu geben und jede Rede richtig zu sprechen ganz von Natur befähigt sein müssen, wenn sie überhaupt irgend welche Begabung für das Theater auf-

Goethe und das Theater: V, 19. — VIII, 115. 116. 114. 115. — — IX, 220. — 221.

zuweisen haben. Hier bedarf es selbst für den lieben Gott, der „so menschlich mit dem Teufel selber spricht“, keines Pathos' in der Rede; denn auch er ist deutsch und redet in der Sprache, die wir Alle kennen, mit dem Tone, den wir aus gütigem Herzen und klarem Geiste kommend, Alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Musterung unserer Schauspieler und zur Ausscheidung der Unberufenen kommen wollen, so würde ich Jedem seine etwa von ihm beanspruchte Rolle aus dem Faust vorlegen, und darnach, wie er sich hier benähme, über sein Verbleiben beim Theater entscheiden lassen. Wollten wir bei der Ausführung dieser Prüfung jeden Schauspieler, der hier in das Affektiren, Dehnen und sinnlose Effektspiel verfiele, sofort dem großen Komödiantenstande außerhalb des Theaters zuweisen, so fürchte ich, daß wir schließlich fast gar keine Schauspieler für unsere Faustaufführung fänden, sobald wir uns nicht etwa entschlössen, in die niedrigsten Sphären unserer Theater hinabzusteigen, um dort wenigstens auf die Spuren der gesuchten Begabungen zu treffen. Ich für mein Theil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des „Faust“ im Wiener Burgtheater bei, nach deren ersten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters ertheilten Rathe entfernte, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, Alles gerade noch einmal so schnell, als sie es gethan, zu sagen, und diese Maßregel mit der Uhr in der Hand durchzusetzen suchen; so nämlich schien es mir möglich, erstlich den grenzenlosen Unsinn, in welchen jene Leute bei ihrem Tragiren verfielen, wenigstens einigermaaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauspieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht selbst gemeinen Sprache zu nöthigen, in welcher ihnen dann wohl selber der erste populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man diese Zumuthung für unschicklich, und vermeinte, die Schauspieler würden dann in den Ton der sogenannten Konversationsstücke verfallen, welche zwar andererseits ihre Stärke seien, in denen es doch aber zu einer Haltung käme, wie sie für eine Goethe'sche Tragödie unrathsam werden müßte. Eben diese Konversationsstücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konversationston unserer deutschen Schauspieler bestehe: ein „deutscher Konversationston!“ Die Benennung sagt Alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhausische Konversationslexikon! — Diesen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Coquetterie auf „Faust“ anwenden zu sollen, mußte allerdings selbst einem modernen Theaterdirektor frevelhaft vorkommen. Allein, eben hiermit wird doch auch offen bekundet, daß an unserem modernen Schauspiele nicht eine gesunde Faser sei, außerdem jedenfalls aber auch bestätigt, daß das größte Original-Theaterstück der Deutschen unserem Theater, wie es ist, gar nicht angehören kann; weßhalb denn auch die Pariser mit einer „Oper“ eine wirkliche Lücke des deutschen Theaters glücklich ausfüllen durften! — —

Wollten wir dagegen den Weg einschlagen, auf welchem wir zu der hier gemeinten stetig förderlichen Pflege eines originalen deutschen Theaterwesens gelangen dürften, so ist es ersichtlich, daß wir vor allen Dingen den in das Lächerliche hinaufgeschraubten Ton unseres Theaterspieles auf das, dem deutschen Wesen natürliche Maaß des mimischen Pathos' zurückzuleiten hätten, hier ganz

wieder heimisch zu werden, und so uns wenigstens die Gesundheit zu wahren suchen müßten, aus welcher das gottgesandte Genie sich ernähren könnte, von dem wir jedenfalls einzig auch die Rettung unseres Theaters erwarten können. Die Zeitigung der Erscheinung derselben läge somit aber ganz in unserer Hand.

Dem noch ungekannten, uns aber im höchsten Grade noththuenden Genie, welches etwa unserem Theater entwachsen sollte, möge es überlassen bleiben, auf dem von mir angedeuteten Wege das deutsche Schauspieltheater in dem Sinne zu regeneriren, daß es, auf seinen natürlichen Ausgangspunkt ohne Affektation zurücktretend, von hier aus die theils versäumten, theils durch schlimme äußere Einwirkungen zurückgedrängten, unterbrochenen und abgeleiteten Entwickelungsstufen seiner gesunden Natur, mit wachem Bewußtsein sie gleichsam nachholend, glücklich hindurchschreite, um so zu der vollen Ausbildung seiner bisher wahrnehmbaren, guten und eigenthümlichen Anlagen zu gelangen. Wir würden dann von ihm zu erwarten haben, daß es den Schauplatz seiner Wirksamkeit, in welche die ideale Tendenz Schiller's glücklich eingeschlossen wäre, in der Weise glücklich ausbilde, daß, wenn nicht das Shakespeare'sche Drama selbst, so doch der Grundzug der diesem Drama nöthigen Darstellungskunst, auf ihm einerseits zu deutlicher Traulichkeit uns nahe treten könnte, während es andererseits uns die ideale Fernsicht ermöglichte, in welcher wir die kühnsten Gestaltungen des originalsten deutschen Bühnenstückes, des Goethe'schen „Faust", glücklich uns vorgeführt erkennen dürften. Eine fundamentale Umwandlung des heutigen Theaters, vor allem schon im Betreff seiner architektonischen Einrichtung fühlen wir hierbei in das Auge zu fassen uns genöthigt: daß auf unserem modernen Halbtheater mit seiner, nur im Bilde, en face uns vorgeführten Scene, hieran nicht zu denken wäre, muß dem ernstlich Nachdenkenden einleuchten. Vor dieser Bühne bleibt der Zuschauer gänzlich unmitwirksam in sich zurückgezogen, und erwartet nun dort oben, und gar endlich dort hinten, praktische Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen sollen, welcher er andererseits ganz unberührt fern bleiben will. Daß hier schließlich nur die glücklich erregte Einbildungskraft auch des Zuschauers die Darstellung scenischer Vorgänge erleichtern und sogar ermöglichen kann, welche uns von allen Seiten gleichsam umdrängen sollen; daß somit nicht von Ausführungen, sondern nur von sinnreichen Andeutungen, ungefähr wie die Shakespeare'sche Bühne sie für den Ort der Handlung verwendete, die Rede sein kann, wird ersichtlich. Wie aber bereits durch eine sinnreiche Benutzung einfach gegebener architektonischer Verhältnisse, und der hieraus sich bildenden Annahmen, ein großer Reichthum an plastischen Darstellungsmotiven erwachsen kann, dieses zeigt uns eben schon die Shakespeare'sche Bühne, deren entfernte Nachahmung auf unserem Theater einem geistvollen Sachverständigen eine glückliche Ausführung der scenischen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum" bot, in der Weise erleichterte, daß sie hierdurch geradesweges erst möglich ward. Wollen wir nun, mit Hilfe der modernen Ausbildung aller mechanischen Künste, jene einfachen architektonischen Gegebenheiten des Shakespeare'schen Theaters uns auf

Goethe und das Theater: IX, 226. 210. 226. — 232. 233. 234.

das Mannigfachste bereichert und zu Erweiterungen benutzt denken, so möchte schließlich nur noch ein kühner Appell an die mitwirksame Einbildungskraft des Zuschauers nöthig sein, um ihn mitten in die Zauberwelt zu versetzen, in welcher vor seinen Augen „mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ gewandelt wird.

Dieß zu verwirklichen ist in Wahrheit die Aufgabe, welche unserem Theater zu stellen wäre, sobald es seiner großen Dichter würdig sich bewähren wollte. Sollte kein Genie es mehr diese Bahn zu führen vermögen, so müßte anerkannt werden, daß unser Theater einseitig dem Abgrunde tiefster Entartung zugewandelt sei, und die Rettung seiner edelsten Bestimmung ihm wohl nur durch eine gänzliche Ableitung von dem bisherigen Wege, durch Einschlagung einer ganz neuen, ihm dennoch aber ureignen Richtung bestimmt sein könne. —

Gounod.

Würde es wohl möglich gewesen sein, dem deutschen Publikum die Oper „Faust“ des Herrn Gounod zu bieten, wenn unsere Schauspielbühne den Goethe'schen „Faust“ ihm zu wirklichen Verständnisse zu bringen vermocht hätte? Unwiderleglich ersehen wir, daß das Publikum von dem sonderbaren Bemühen unserer Schauspieler, mit dem Monologe unseres „Faust“ es zu etwas zu bringen, der Arie des Herrn Gounod mit dem Thema über die Freuden der Jugendlichkeit sich zuwendete, und hier applaudirte, wo es dort zu nichts Rechtem kommen wollte.

An keinem Beispiele ist wohl deutlicher und bekümmernder zu ersehen, wohin es mit unserem Theater überhaupt gekommen ist. Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern, zwei Punkte bezeichnen das Hinabsteigen des deutschen Theaters zum Niederträchtigen. Sie heißen „Tell“ und „Faust“. — Ohne allen Ehrgeiz geht ein Pariser Komponist daran, das Goethe'sche Gedicht in den für sein Boulevard-Publikum nöthigen Effekt-Jargon übersetzen zu lassen; ein widerliches, süßlich gemeines, lorettenhaft affektirtes Machwerk, mit der Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu Etwas bringen möchte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift. Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte, dießmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland Das zu wiederholen, was seiner Zeit dort mit Rossini's „Tell“ erlebt wurde. Selbst der Komponist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war fern von der Anmaßung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchschwelgte nun endlich auch der „Faust“ das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheidte und Thoren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Giebt man heute noch als Kuriosität den Goethe'schen „Faust“, so ist's, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiß, der Fortschritt ist unermeßlich. Gelänge es dem edlen

Goethe und das Theater: IX, 234. — Gounod: IX, 162. 163. — VIII, 115. 117.

Beispiele eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie tief es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch nur so weitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit. Wenn ein deutsches Mädchen heute bei der Vorführung der entstellendsten Farçe, die wohl je einem edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches Gewand umgeworfen ist, bei der Aufführung der Gounod'schen Pariser Boulevard-Oper „Faust", in Thränen ausbricht, so kommt dem gebildeteren Beobachter fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goethe'schen Faust bei seinem Eintritte in den Kerker: er ist erstaunt, wie das Gefühl für das Aechte und Wahre so wunderlich irregeleitet und gemißbraucht werden kann, daß hier nicht ästhetischer Ekel sofort vor der Verzerrung und Lüge zurückschreckt.

Das Hamburger Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigsten Aufführung meines „Tannhäuser" beizuwohnen, um bei dieser Gelegenheit die Ovationen in Empfang zu nehmen, welche man soeben dort Herrn Gounod für seinen „Faust" erwiesen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitschaft hielt: worauf ich denn dankend erwiderte, daß ich die meinem Pariser Freunde erwiesenen Ehren von diesem auch als für mich mit empfangen ansähe.

Carlo Gozzi.

Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für die Darstellung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Unstreitig liegt im Improvisiren der Grund und Kern aller mimischen Begabung, alles Schauspielertalentes. Der dramatische Autor, welcher nie zu der Vorstellung gelangt ist, welche Kraft seinem Werke innewohnen würde, wenn er es durchaus nur improvisirt vor sich aufgeführt sehen würde, hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatischen Dichtkunst in sich empfinden können. Mag bei einem solchen Verfahren auch auf die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgegangen sein, so sind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunst, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgetreten können werden muß, wenn sich der Boden der Kunst nicht in wesenlose Künstelei auflösen soll.

Nach einem Gozzi'schen Märchen dichtete ich mir einen Operntext „Die Feen". An dem Gozzi'schen Märchen reizte mich nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. (Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird.)

Gounod: VIII, 117. 206. — — VI, 384. — Gozzi: IX, 312. — IV, 312. 313.

Gralsage.

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwänglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Uebersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales" geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dieß war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

Bedeutungsvoll genug tritt die Sage vom heiligen Gral von da an in die Welt, als, mit der idealeren Richtung des Kaiserthums (unter den Hohenstaufen), der Hort der Nibelungen an realem Werthe immer mehr verlor, um einen geistigeren Gehalte Raum zu geben. Das geistige Aufgehen des Hortes in den Gral ward im deutschen Bewußtsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zu Theil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; auch er stammte aus Asien, aus der Urheimath der Menschen; Gott hatte ihn den Menschen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt.

Griechen.

Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte an den wiedergefundenen, studirten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahrhaft schöpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch gelangen, daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene diese Kraft schöpfte. Ist es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater ersteht, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen

Gralsage: V, 232. 233. — II, 194. — Griechen: VIII, 85.

Religion entsprach, so wird die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich ernährte; ist dieß nicht möglich, so hat auch diese wiedergeborene Kunst sich ausgelebt.

Vor welcher Erscheinung stehen wir mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der alliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeugniß von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat Alles gethan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das that ich für Euch, nun thut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!"

Bei der Betrachtung der hellenischen Kulturgeschichte springen uns vor Allem die Umstände in die Augen, welche die Entwickelung des Menschen zur höchsten Thätigkeit, und durch sie zur Unabhängigkeit von der Natur, und endlich von denjenigen beengenden menschlichen Verhältnissen, die seiner Natur am unmittelbarsten entsprungen waren, begünstigten. Diese Umstände finden wir allerdings sehr deutlich in der Beschaffenheit des Schauplatzes der hellenischen Geschichte gegeben; aber diese Beschaffenheit spricht sich entscheidend gerade darin aus, daß die Natur durch ihren Einfluß den Hellenen nicht verwöhnte, sondern ihrer Fürsorge ihn entwöhnte, daß sie ihn erzog, und nicht verzog, wie den weichlichen Asiaten. Alles übrige auf die hellenische Entwickelung entscheidend Einwirkende, bezieht sich auf die individuelle Mannigfaltigkeit der zahlreichen, dicht neben einander gedrängten, verschiedenen Nationalstämme, auf deren Individualität allerdings die Beschaffenheit ihrer Wohnorte wesentlich einwirkte, aber doch immer nur in dem, zu freier Thätigkeit treibenden Sinne, wie auf die Gesammtnation überhaupt, so daß das Werk der Bildung und Entwickelung dieser Individualitäten weit mehr der Geschichte als der Natur zuzuerkennen ist. Die bedingende Kraft der hellenischen Geschichte ist somit der thätige Mensch, und ihr schönstes Ergebniß, die Blüthe hellenischen Selbstbewußtseins, die reinmenschliche Kunst, d. i. diejenige Kunst, die an dem wirklichen, sich als das höchste Produkt der Natur erkennenden Menschen, ihren Stoff und Gegenstand fand. Die spätere bildende Kunst war der Luxus, der Ueberfluß der hellenischen Kunst: in ihr spendete die Blume des hellenischen Kunstwesens die reichen Säfte, die sie im reinmenschlichen Kunstwerke aus sich erzeugt und in ihrem keuschen Blüthenkelche noch verschlossen hielt, als Ueberfülle an ihre Umgebung.

Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen Herkunft begingen die hellenischen Stämme in ihren religiösen Festen, d. h. in der

---

Griechen: VIII, 85. — — III, 76. — 256. 257. — — 156.

Verherrlichung und Verehrung des Helden, in welchem sie sich als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigsten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten im vollendeten Kunstwerk, der Tragödie. Das lyrische, wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Cäremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte.

Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins: dem Griechen war die Aufführung einer Tragödie eine religiöse Feier, auf ihrer Bühne bewegten sich Götter und spendeten den Menschen ihre Weisheit. In den weiten Räumen des griechischen Amphitheaters wohnte das ganze Volk den Vorstellungen bei. Seine Kunstwerkzeuge zog der Grieche aus den Ergebnissen höchster gemeinschaftlicher Bildung; die Erziehung des Griechen machte ihn von frühester Jugend an sich selbst zum Gegenstande künstlerischer Behandlung und künstlerischen Genusses, an Leib wie an Geist. So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuß an dem Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung, durch Schönheit und Bildung zu diesem Genusse berechtigt zu sein. Das vollendete, das dramatische Kunstwerk war der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhang mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüber stand, sich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich selbst verzehrte. Jede Zertheilung dieses Genusses, jede Zersplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen besonderen Richtungen — mußte diesem herrlich einen Kunstwerke, wie dem ähnlich beschaffenen Staate selbst, nur nachtheilig sein.

Das antike Drama ist in seiner Form ein so bestimmtes Originalprodukt des hellenischen Geistes, seiner Religion, ja seines Staates, daß die Annahme einer Nachahmbarkeit derselben nothwendig zu den größten Verirrungen führen mußte. Etwas ganz Anderes haben wir zu schaffen, als etwa nur das Griechenthum wieder herzustellen. Gar wohl ist die thörige Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden, — aber etwas Anderes als wesenloses Gaukelspiel hat nie daraus hervorgehen können. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. So haben wir denn die hellenische Kunst

Griechen: III, 156. 157. — 30. 35. — — IX, 182. III. 37. 76.

zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen von ihr zu lösen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war. In weit erhöhtem Maaße werden wir so das griechische Lebenselement wiedergewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniß geschichtlichen Ringens sein.

Griechische Baukunst.

Das nächste natürliche Bedürfniß drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem sich all unsere Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfniß, sondern das Bedürfniß des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und des Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen Kunst, von diesen Gegenständen der Baukunst ablag, ist seinem Wesen nach asiatischen Ursprunges.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns beim heiteren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wiedererkennen. Vor der Göttereiche zu Dodona neigte sich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem schattigen Laubdache, und umgeben von den grünenden Baumsäulen des Götterhaines erhob der Orphiker seine Stimme: unter dem schön gefügten Giebeldache und zwischen den sinnig gereihten Marmorsäulen des Göttertempels ordnete aber der kunstfreudige Lyriker seine Tänze nach dem tönenden Hymnos; und in dem Theater, das von dem Götteraltare als seinem Mittelpunkte aus, sich zu der verständnißgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständniß verlangenden, Zuschauer erhob, führte der Tragöde das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende Gebäude aufführen sollte.

In der, vom Amphitheater fast vollständig umgebenen Orchestra stand der tragische Chor, wie im Herzen des Publikums: seine Gesänge und von Instrumenten begleiteten Tänze rissen das umgebende Volk der Zuschauer bis zu der Begeisterung fort, in welcher der nun in seiner Maske auf der Bühne erscheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum wirkte. In ihrer Stellung als Mittelglied zwischen dem Publikum und der Bühne war die Orchestra des antiken Theaters unläugbar zur Vermittelung der Idealität des Spieles auf der Bühne bestimmt: sie war der eigentliche Zauberherd, der gebärende Mutterschooß des idealen Drama's, dessen Helden sich auf der Bühne wirklich nur in der Fläche zu erkennen gaben, während der von der Orchestra ausgehende und geleitete Zauber alle nur erdenklichen Richtungen, nach welchen jene dort erscheinende

Griechen: III, 76. 41. — Griechische Baukunst: III, 149. — 150. 148. 149. — IX, 236. 235. 236.

Individualität sich irgendwie kundgeben konnte, im erschöpfendsten Reichthume auszufüllen einzig vermögend war.

Das Theater der Griechen war der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel. In ihm war die Kunst, und zwar die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mittheilende Kunst, sich selbst Gesetz, maaßgebend, nach Nothwendigkeit verfahrend, und der Nothwendigkeit auf das Vollkommenste entsprechend, ja, aus dieser Nothwendigkeit die kühnsten und wundervollsten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entsprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfnisse, aus dem sie entstanden: waren sie ursprünglich aus Holzstämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachsten Gesetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, so schmückten sie sich wohl zur Blüthezeit hellenischer Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten sich, mit sinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gastfreiheit; nie aber dehnten sie sich über das natürliche Bedürfniß des Privatmannes aus, nie suchte der Einzelne in ihnen und durch sie ein Verlangen sich zu befriedigen, das er in edelster Weise nur in der gemeinsamen Oeffentlichkeit gestillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entspringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirksamkeit der Baukunst, als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen ihr das Gesetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern nur noch dem einsam seligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthumes, opferte, als Jeder für sich einzeln das sein wollte, was er zuvor nur in der Gemeinsamkeit war, — da nahm er sich auch den Architekten in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden Athene nicht: seine Privatgöttin war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierrathen zu entsprechen suchen. So sehen wir denn, wie aus Rache für Alexander's Eroberung, den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte.

Griechische Bildhauerkunst.

Wer wäre so anmaaßend, von sich sagen zu wollen, daß er sich wirklich einen Begriff von der Größe und göttlichen Erhabenheit der plastischen Welt des griechischen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchstück ihrer uns erhaltenen Trümmer läßt uns mit Schauer empfinden, daß wir hier vor einem Leben stehen, zu dessen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den mindesten Maaßansatz finden können. Jene Welt hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns

Griechische Baukunst: IX, 236. — III, 150. — 150. 151. — Griechische Bildhauerkunst: IX, 140. 141.

darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre.

Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren, gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste griechische Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menschlichen Gestalt. Ganz wie zu der in symbolisirender Konvention sich bewegenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aischyleischen Drama's sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: diese Blüthe trat in der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenosse des Aischylos erscheint. Der Plastiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Aischylos den priesterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte. In dem Grade als der Grieche sich, seinen eigenen unentstellten Leib, sein eigenes rein menschliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenstande für künstlerische Behandlung erhob, vermochte er auch seine Götter in freiester unentstelltester menschlicher Gestalt im Abbilde sich darzustellen; bis dahin, wo er endlich unumwunden diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Sehr treffend sagt unser großer Philosoph von der idealen Gestalt der griechischen Statue: in ihr zeige der Künstler der Natur gleichsam, was sie gewollt, aber nicht vollständig gekonnt habe; womit demnach das künstlerische Ideal über die Natur hinausginge. War aber dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maaß der menschlichen äußeren Erscheinung eingebildet und ihm die Fähigkeit abgenommen, dieses überzeugend uns zurückzuspiegeln, so war dieses entdeckte Verfahren ein sicher zu *erlernendes*, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunst undenklich lange fortleben, Anmuthiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher künstlerischer Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römischen Weltherrschaft, als aller künstlerische Trieb längst erstorben war, die Bildhauerkunst in zahlreicher Fülle Werke zu Tage brachte, denen künstlerischer Geist innezuwohnen schien, trotzdem sie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Dasein verdankten: sie konnte ein schönes Handwerk werden, als sie aufgehört hatte, Kunst zu sein, was sie genau nur so lange war, als in ihr zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung ist aber nur Nachahmung.

So konnte die bildende Kunst der Griechen während langer Jahrhunderte durch das Talent einzig gepflegt werden; so konnte sie als ein schöner Traum der Menschheit lange die Welt mit einem täuschenden Dufte erfüllen, an dem sich zu laben nur den von der Noth des Willens befreiten Geistern vergönnt war; aber ein herzloses Gaukelspiel mußte das Befassen mit ihr und der Genuß der durch sie aufgesuchten Befreiung von der Willensnoth nur noch sein, sobald in ihr nichts mehr zu erfinden war. Das Ideal zu erreichen

---

Griechische Bildhauerkunst: IX, 141. — — III, 155. VIII, 85. III, 155. — X, 279. III, 163. — IX, 200. X, 295. 296.

war die Sache des einzelnen Genie's gewesen; was dem Wirken des Genie's nachlebt, ist nur das Spiel der erlangten Geschicklichkeit, und so sehen wir denn die griechische Kunst, ohne den griechischen Genius, das große römische Reich durchleben, ohne eine Thräne des Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können.

Die Wiedergeburt der Künste bei den modernen Völkern lebte an den wiedergefundenen, studirten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahrhaft schöpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie aber nur dadurch gelangen, daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene diese Kraft schöpfte.

Griechischer Götterglaube.

Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft: in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar; als diese Ursache begreift er aber unwillkürlich nichts Anderes, als sein eigenes menschliches Wesen, in welchem diese gedichtete Ursache auch einzig nur begründet ist. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. In diesem Sinne sehen wir bei den ältesten hellenischen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menschlicher Gestalt als Gegenstände der Nachahmung in Holz oder Stein dargestellt.

Erst den Hellenen war es vorbehalten, das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln, und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sich den Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen in so weit an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschlich schön gestaltete und gebahrende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Athem durchdrang, als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war, und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Von dem Götterglauben der Griechen ließe sich sagen, daß er, der künstlerischen Anlage das Hellenen zu Liebe, immer an den Anthropomorphismus gebunden sich erhalten habe. Ihre Götter waren wohlbenamte Gestalten von deutlichster Individualität; der Name derselben bezeichnete Gattungsbegriffe, ganz so wie die Namen der farbig erscheinenden Gegenstände die verschiedenen Farben selbst bezeichneten, für welche die Griechen keine abstrakten Namen gleich den unserigen verwendeten: Götter hießen sie nur, um ihre Natur als eine göttliche zu bezeichnen; das Göttliche selbst aber nannten sie: der Gott;

Griechische Bildhauerkunst: X, 296. — VIII, 85. — Griechischer Götterglaube: IV, 41. 42. III, 155. — III, 148. — X, 279.

„ὁ θεός." Nie ist es den Griechen beigekommen, „den Gott" sich als Person zu denken, und künstlerisch ihm eine Gestalt zu geben, wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philosophen zur Definition überlassener Begriff, um dessen deutliche Feststellung der hellenische Geist sich vergeblich bemühte.

Griechische Heiterkeit.

Aus der Abneigung unserer modernen „Gebildetheit" gegen das Ungeheuere, Göttliche und Dämonische ist eine neue Aesthetik hervorgegangen, welche sich vor allem an Goethe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür eine so schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn, in kluger Uebereinstimmung mit dem Philister unserer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war, und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben.

In voller Beziehung des Willens zum Leben begriffen, wich der griechische Geist der Erkenntniß der schrecklichen Seite dieses Lebens zwar nicht aus, aber selbst diese Erkenntniß ward ihm nur zum Quelle künstlerischer Anschauung: er sah mit vollster Wahrhaftigkeit das Furchtbare; diese Wahrhaftigkeit selbst ward ihm aber zum Triebe einer Darstellung, welche eben durch ihre Wahrhaftigkeit schön ward. So sehen wir in dem Wirken des griechischen Geistes gleichsam einem Spiele zu, einem Wechsel zwischen Gestalten und Erkennen, wobei die Freude am Gestalten den Schrecken des Erkennens zu bemeistern sucht. Hierbei sich genügend, der Erscheinung froh, weil er die Wahrhaftigkeit der Erkenntniß in sie gebannt hat, frägt er nicht dem Zwecke des Daseins nach, und läßt den Kampf des Guten und Bösen unentschieden, da er für ein schönes Leben den Tod willig annimmt, nur danach bestrebt, auch diesen schön zu gestalten.

Griechische Musik.

Das Besondere der griechischen Bildung ist, daß sie der rein leiblichen Erscheinung des Menschen eine so bevorzugende Aufmerksamkeit zuwandte, daß wir diese als die Basis aller griechischen Kunst anzusehen haben. Das lyrische und das dramatische Kunstwerk war die durch die Sprache ermöglichte Vergeistigung der Bewegung dieser leiblichen Erscheinung, und die monumentale bildende Kunst endlich ihre unverhohlene Vergötterung. Zur Ausbildung der Tonkunst fühlten sich die Griechen nur so weit gedrungen, als sie zur Unterstützung der Gebärde zu dienen hatte, deren Inhalt die Sprache an sich schon melodisch ausdrückte. Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik, unter

---

Griechische Heiterkeit: VIII, 385. — X, 294. 295. — Griechische Musik: IV, 132. VII, 144.

welcher die Poesie fast immer mit verstanden war, nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann.

Es ist schwer, sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizirte sich das Drama auf die Bühne. Wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versuchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß im Wirbel der Radienschwingung, doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr; und so mußte auch die Bewegung endlich erlahmen, bis die Weltseele neu wieder erweckt wurde.

Griechische Sprache und Rhythmik.

Jeder unserer großen deutschen Dichter und Weisen hatte sich seine Sprache erst zu bilden: eine Nöthigung, welcher selbst die erfinderischen Griechen nicht unterworfen gewesen zu sein scheinen, weil ihre Sprache ihnen als ein stets nur lebenvoll gesprochenes, und deßhalb jeder Anschauung und Empfindung willig gehorchendes, nicht aber durch schlechte Schriftstellerei verdorbenes, Element zu Gebote stand. Was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechischen Rhythmik erzeugte, war die unzertrennliche lebendige Zusammenwirkung der Tanzgebärde mit der Ton-Wortsprache, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen bedangen sich nur durch eine Sprache, welche unter dieser Zusammenwirkung sich gerade so gebildet hatte, daß wir aus unserer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, sie in ihrer rhythmischen Eigenthümlichkeit fast gar nicht begreifen können. In der Begleitung der Tanzbewegung hatte die tönende Wortsprache ein so festes prosodisches Maaß, d. h. ein so bestimmt abgewogenes, rein sinnliches Gewicht für die Schwere und Leichtheit der Sylben gewonnen, daß gegen diese rein sinnliche Bestimmung der unwillkürliche Sprachaccent (durch welchen auch Sylben hervorgehoben werden, denen das sinnliche Gewicht keine Schwere zutheilt) sogar zurückzustehen hatte; eine Zurückstellung im Rhythmus, die jedoch die Melodie durch Hebung der Sprachaccente wieder ausglich. Ohne diese versöhnende Melodie sind nun aber die Metren des griechischen Versbaues auf uns gekommen — wie die Architektur ohne ihren einstigen farbigen Schmuck — und den unendlich mannigfaltigen Wechsel dieser Metren selbst können wir

Griechische Musik: VII, 144. — IX, 145. — Griechische Sprache und Rhythmik: X, 93. IV, 132. 133.

uns wiederum noch weniger aus dem Wechsel der Tanzbewegung erklären, weil wir diese eben nicht mehr vor Augen, wie jene Melodie nicht mehr vor Ohren haben.

Fesselten mich, als für das hellenische Alterthum begeisterten Knaben und Jüngling, vor allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich mit, fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen, mich hingezogen fühlte. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohlthat, in die antike Welt mich zu versenken, so beschwerlich mir jetzt auch das fast gänzliche Abhandenkommen der sprachlichen Hilfsmittel hierfür geworden war.

Jakob Grimm.

In Jakob Grimm liegt uns der edelste Typus des deutschen Gelehrten vor. — Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der großen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forderungen des deutschen Geistes nahm, giebt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigenthümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niederere Region des nicht minder verlassenen, und ungeliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland (1842), hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Alterthumes ausgemacht. Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimathlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Alterthum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Alterthume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos. — Der große Zusammenhang aller ächten Mythen, wie er mir durch meine Studien auf-

Griechische Sprache und Rhythmik: IV, 133. — IX, 350. 351. — Jakob Grimm: VIII, 264. 260. 261. — IV, 380. V, 378.

gegangen war, machte mich namentlich auch für die wundervollen Variationen hellsichtig, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten, — wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden.

Was nützt es aber nun, wenn man sich auf dem Felde der Philologie Mühe giebt? Dem Studium Jakob Grimm's entnahm ich einmal ein altdeutsches „Heilawac", formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga" (einer Form, welche wir noch heute in „Weihwasser" wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen" und „wiegen", endlich „wellen" und „wallen" über, und bildete mir so, nach der Analogie des „Eia popeia" unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen. Was begegnet mir? Von unserer journalistischen Straßenjugend werde ich bis in die „Augsburger Allgemeine" hinein verhöhnt, und es begründet nun ein Dr. phil. auf dieses ihm „sprüchwörtlich gewordene wigala weia" — wie er es anführt — seine Verachtung vor meiner „s. g. Poesie"!

Der Gestalten jenes Mannes (J. Grimm) und seines treuen Bruders Wilhelm hat sich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderbare übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unseres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnißvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezogen werden soll. Die Eigenschaften des großen Genie's oder des großen Unglückes von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unserer Theater-Dichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unserer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen.

Das Erhabene zu verspotten scheint allerdings leichter, als das Nichtige in seinem lächerlichen Ernste zu zeigen!

Karl Gutzkow.

Wo die neueste dramatische Dichtkunst, die als Kunst nur von den zu litterarischen Denkmalen gewordenen Versuchen Goethe's und Schiller's lebt,

Jakob Grimm: V, 379. — IX, 356. — — VIII, 261. — 262. — Karl Gutzkow: IV, 35. 36.

aus der bloßen litterarischen Dramatik sich zur Darstellung des Lebens anließ, ist sie, um scenisch wirkungsvoll und verständlich zu sein, immer in die Plattheit des dramatisirten bürgerlichen Romanes zurückgefallen, oder, wollte sie einen höheren Lebensgehalt aussprechen, so sah sie sich genöthigt, das falsche dramatische Federgewand allmählich immer wieder vollständig abzustreifen, und als nackter sechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lektüre sich vorzustellen.

Das wirklich Erlebte hat zu keiner Zeit einer epischen Erzählung als Stoff dienen können; das „zweite Gesicht" für das Nieerlebte verleiht sich aber nicht an den ersten besten Romanschreiber. Ein Kritiker warf dem seligen Gutzkow vor, daß er Dichterliebschaften mit Baroninnen und Gräfinnen schildere, die er doch selbst gar nicht erlebt haben dürfte; wogegen dieser durch indiskret verdeckte Andeutungen ähnlicher wirklicher Erlebnisse sich mit Entrüstung vertheidigen zu müssen glaubte. Von beiden Seiten konnte das unziemlich Lächerliche unserer Romanschreiberei nicht ersichtlicher aufgedeckt werden. — Konnten weder die Griechen zur Zeit ihrer Blüthe, die Römer zur Zeit ihrer Größe, noch auch irgend ein späteres bedeutendes Kulturvolk, wie die Italiener und Spanier, dem von ihnen Erlebten den Stoff zu einer epischen Erzählung abgewinnen, so wird euch Heutigen dieß wahrscheinlich noch etwas schwerer fallen.

Gutzkow: IV, 36. — X, 190. 191.

Habeneck.

Meine Bekanntschaften mit Habeneck, Halévy, Berlioz u. s. w. (während meines ersten Pariser Aufenthaltes) führten zu keiner weiteren Annäherung an diese: in Paris hat kein Künstler Zeit sich mit einem andern zu befreunden. Von der allergründlichsten Belehrung ward es jedoch für mich, unter Habeneck's Leitung von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen. Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probiren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieses bestimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu studiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und Alles gehorchte ihm.

Halévy.

Halévy ist, wie alle Pariser Komponisten unserer Zeit, nur so lange von Enthusiasmus für seine Kunst entflammt gewesen, als es galt, einen großen Succeß zu gewinnen: sobald dieser davongetragen und er in die Reihe der privilegirten Komponisten-Lions eingetreten war, hatte er nichts weiter im Sinne, als Opern zu machen und Geld dafür einzunehmen. Unglücklicher Weise gerieth er zu früh auf den Gedanken, die Bequemlichkeit seines Vorgängers, Auber, nachzuahmen; er hatte leider vergessen, daß er es doch noch nicht so weit gebracht hatte wie dieser, der wirklich sagen konnte, er habe sich

Habeneck: I, 19. VIII, 338. 341. 338. — Halévy: I, 19. Corr. 1841.

eine nagelneue Manier geschaffen, in welcher er sich nothwendig nun gehen lassen dürfe. So kam es, daß Halévy, der geniale Schöpfer der „Juive“, eine ziemliche Reihe von schlechten Arbeiten lieferte, die zur Ehre des Pariser Publikums auch durchfielen. — Das Renommée ist Alles in Paris, das Glück und der Verderb der Künstler.

Die Halévy eigenthümliche Auffassung der dramatischen Musik ist als ein Fortschritt zu betrachten, und die — ich möchte sagen — historische Dichtung, die in derselben vorwaltet, muß als eine gute Basis angesehen werden, auf welcher wir weiter, zur Lösung vielleicht noch ganz unausgesprochener Aufgaben, gelangen dürften. Eine gewisse schauerliche Erhabenheit, durch elegischen Hauch verklärt, ist ein charakteristischer Zug in Halévy's besseren, aus dem Herzen geflossenen Produktionen. Wenn seine „Königin von Cypern“ nicht an die Höhe der „Jüdin“ reicht, muß dieß gewiß nicht einer Schwächung der Schöpfungskraft des Komponisten zur Last gelegt werden, sondern einzig dem Mangel eines großen, hinreißenden, oder allgemein erschütternden poetischen Hauptzuges in der Dichtung, wie er in jener „Jüdin“ wirklich vorhanden ist.

Händel.

Wie wenig die frühere Ouvertüre (vor Mozart) als wirkliche Vorbereitung zu der nöthigen Stimmung zu bedeuten hatte, ersieht man z. B. aus der Ouvertüre Händel's zu seinem „Messias“, deren Autor wir uns als sehr unfähig denken müßten, wenn wir annehmen wollten, er habe bei der Abfassung dieses Tonstückes wirklich eine Einleitung zu seinem Werke im neueren Sinne beabsichtigt. Die freie Entwickelung der Ouvertüre als spezifisches Tonstück war eben jenen Tonsetzern noch verwehrt, welche für die längere Ausdehnung eines reinen Instrumentalsatzes lediglich auf die Anwendung der kontrapunktischen Kunst angewiesen waren. Die „Fuge“, welche vermöge ihrer komplizirten Ausbildung ihnen hierfür einzig zu Gebote stand, mußte auch für das Oratorium und die Oper als Prolog aushelfen, und der Zuhörer mochte dann aus „Dux“ und „Comes“, Verlängerung und Verkürzung, Umstellung und Engführung sich die gehörige Stimmung selbst zurechtbringen.

Frägt man, womit jene ehrwürdig sich gebahrenden Konservatoriumsdirektoren die Verheißungen „reiner“ Musikgenüsse, ohne welche kein Gläubiger schließlich doch recht glauben will, zu erfüllen versuchen, so erfährt man einmal etwas von einem ganz herrlichen, durchaus klassischen, Händel'schen „Salomon“, zu welchem der selige Mendelssohn selbst für die Engländer die Orgelbegleitung gesetzt hat. So etwas muß ein uneingeweihter Musiker, wie ich, einmal mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, woran diese Herren von der „reinen Musik“ ihre Gläubigen sich zu ergetzen nöthigen! Aber diese thun es.

Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden neuerdings selbst „Genie's“

Halévy: Corr. 1841. I, 19. — 317. 318. — Händel: I, 244. — IX, 335. — — VIII, 270.

und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, gerade als ob sie jene selbst wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen als Musikdirektoren oder Kapellmeister liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsere Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden „Komponisten" gehalten werden muß. Gott weiß, welche Mixturen aus Bach, Händel u. s. w. man für allerneueste Komponir-Rezepte sich zusammensetzte! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers, morgen mit der Halleluja-Perrücke Händel's, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero Zehn verkleidet antreffen könnt.

Haydn.

Haydn war der geniale Meister, der die Form der Symphonie zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab.

Der harmonisirte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie. In der Symphonie Haydn's bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigenthümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Den bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven, die wir bei den Vorgängern Beethoven's selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten sehen, vermochte namentlich Haydn eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben.

Haydn griff zur derben und gemüthlichen Volkstanzweise, die er oft leicht-erkenntlich selbst den ihm zunächst liegenden ungarischen Bauerntänzen

Händel: VIII, 270. 271. X, 220. 196. — Haydn: VII, 148. — III, 109. VII, 168. — — IX, 120.

entnahm; er blieb hiermit in einer niederen, vom engeren Lokal-Charakter stark bestimmten Sphäre. Aus welcher Sphäre war nun aber diese Naturmelodie zu entnehmen, wenn sie einen edleren, ewigen Charakter tragen sollte? Denn auch diese Haydn'sche Bauerntanzweise fesselte mehr als pikante Sonderbarkeit, keinesweges aber als für alle Zeiten giltiger, rein menschlicher Kunsttypus. Unmöglich war sie aber aus den höheren Sphären unserer Gesellschaft zu entnehmen, denn dort eben herrschte die verzärtelte, verschnörkelte, von jeder Schuld behaftete Melodie des Opernsängers und Balletänzers. Auch Beethoven ging Haydn's Weg, nur verwendete er die Volkstanzweise nicht mehr zur Unterhaltung an einer fürstlichen Speisetafel, sondern er spielte sie in einem idealen Sinne dem Volke selbst auf. Bald ist es eine schottische, bald eine russische, eine altfranzösische Volksweise, in welcher er den erträumten Adel der Unschuld erkannte, und der er huldigend seine ganze Kunst zu Füßen legte.

Durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Ueberleitungssatze vom Adagio zum Schluß-Allegro seiner Symphonien, gelangte Haydn, namentlich in seinen letzten Hauptwerken dieser Gattung, dahin, das Zeitmaaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen. Offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio, selbst den „Ländler“ seiner Zeit in diesen Satz auf, so daß die Bezeichnung „Menuetto“, namentlich im Betreff des Zeitmaaßes, nicht mehr gut sich eignete, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien.

Nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung kann auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden. Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast Alles ihnen hierfür nöthig Dünkende.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Betrachten wir das Leben Haydn's und Mozart's, so ergiebt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Uebergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herren als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für seine friedlich gesicherte

---

Haydn: IX, 120. — — VIII, 346. — 342. — Haydn, Mozart u. Beethoven: IX, 108.

Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich; er sucht sich vom Beifalle des großen Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupterklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Uebermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn im Hinblick auf seine großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinkt der Natur entschieden wurde.

Ganz deutlich spricht dieser Instinkt in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Komplexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie demjenigen Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen. Hier fesselte ihn nichts mit der flüchtigen Täuschung, welche noch Mozart aus seiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genusse herauslocken konnte; ein kindisches Behagen an den Zerstreuungen einer lebenslustigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren. Wenn ihn nun aber nichts reizte, seiner Lebensweise ein anmuthiges Behagen zu sichern, so ergab sich ihm hieraus eine mindere Nöthigung sowohl zum schnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeständnissen an einen Geschmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war: sein ungeheueres, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein.

In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen. Nicht mit Unrecht hält man die früheren Arbeiten Beethoven's für besonders dem Haydn'schen Vorbilde entsprungen; ja selbst in der reiferen Entwickelung seines Genius' glaubt man ihm nähere Verwandtschaft mit Haydn als mit Mozart zusprechen zu müssen. Ueber die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Verwandtschaft giebt nun ein auffallender Zug in dem Benehmen Beethoven's gegen Haydn Aufschluß, welchen er als seinen Lehrer,

---

Haydn, Mozart und Beethoven: IX, 108. 109. — 110. 111. 103. — 102.

für den er gehalten ward, durchaus nicht anerkennen wollte, und gegen welchen er sich sogar verletzende Aeußerungen seines jugendlichen Uebermuthes erlaubte. Es scheint, er fühlte sich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greise. Weit über die formelle Uebereinstimmung mit seinem Lehrer hinaus, drängte ihn der unter jener Form gefesselte unbändige Dämon seiner inneren Musik zu einer Aeußerung seiner Kraft, die, wie alles Verhalten des ungeheueren Musikers, sich eben nur mit unverständlicher Rauheit kundgeben konnte. — Von seiner Begegnung als Jüngling mit Mozart wird uns erzählt, er sei unmuthig vom Klavier aufgesprungen, nachdem er dem Meister zu seiner Empfehlung eine Sonate vorgespielt hatte, wogegen er nun, um sich besser zu erkennen zu geben, frei phantasiren zu dürfen verlangte, was er denn auch, wie wir vernehmen, mit so bedeutendem Eindruck auf Mozart ausführte, daß dieser seinen Freunden sagte: „von dem wird die Welt etwas zu hören bekommen.“ Dieß wäre eine Aeußerung Mozart's zu einer Zeit gewesen, wo dieser selbst mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegen sah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge. — Dagegen sehen wir den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen.

Das was wir im Betreff der Auseinanderhaltung und Gruppirung der verschiedenen Instrumentalkomplexe eines Orchesters sehr wohl als **Plastik** bezeichnen können, hatte sich bei Mozart und Haydn zu einer festen Uebereinstimmung des Charakters ihrer Konzeptionen mit der bis dahin ausgebildeten und gepflegten Zusammenstellung und Vortragsart des Orchesters gestaltet: es kann nichts Adäquateres geben als eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche Orchester. Man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das Tutti mit Trompeten und Pauken, der Quartettsatz der Saiteninstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner, — diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchesterkompositionen. Wunderbarer Weise muß man nun bestätigen, daß auch Beethoven nichts Anderes kannte, als eben dieses Orchester, dessen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundsätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb: wir haben nun darüber zu erstaunen, wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer

Haydn, Mozart und Beethoven: IX, 102. 103. — — 277. 278.

wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen.

Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da. Wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Friedrich Hebbel.

Die eigenthümliche Neigung des deutschen Schauspielers zu einem beständigen monologischen Verkehre mit dem Publikum, vermöge deren ihm seine ganze Rolle zum „a parte“ wird, hat unseren Theaterdichtern ihren besonderen Styl, namentlich für die Tragödie, eingegeben. Man nehme z. B. Hebbel's „Nibelungen“ zur Hand. Dieses mehrtheilige Stück macht uns sofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der Blumauer'schen Travestie der „Aeneide“. Der gebildete moderne Litterat scheint hier offenbar die ihm so dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Ueberbietungen zu verhöhnen: seine Helden gehen hinter die Coulisse, verrichten dort eine monströse Heldenthat, und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringschätzigen Tone, wie etwa Herr von Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitsprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, somit sich gegenseitig eigentlich verhöhnen, ersieht man, daß diese Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet sind, wie als ob Jeder diesem sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebensowohl die Nibelungen, als das deutsche Theater zu verstehen wären. Und in Wahrheit würde hiermit das ganze Vorgeben unserer „Modernen“, sowohl mit der Heldensage als dem Theater sich zu beschäftigen, als ein zu bewitzelndes Unternehmen anzusehen sein, welches zu ironisiren dem wohlanständigen Poeten sowohl, wie den von ihm bedachten Mimen in der Ausübung ihrer Kunst, nicht deutlich genug angemerkt werden könne. Man dürfte sich die sonderbare Stellung, in welche wir auf diese Weise zu uns, zu unserem Vorgeben, gerathen sind, recht gut durch die Scene in Shakespeare's „Sommernachtstraum“ verdeutlichen, wo die sich gut dünkenden Schauspieler von schlechten Komödianten sich den heroischen Liebesroman von „Pyramus und Thisbe“ vorspielen lassen: hierüber ergötzen sie sich und machen tausend witzige Bemerkungen, welche den gebildeten vornehmen Herren, die sie selbst zu repräsentiren haben, sehr gut anstehen. Nun stelle man sich aber vor, daß diese witzelnden Herren eben selbst Schauspieler sind, und als solche an der Darstellung von „Pyramus und Thisbe“ ungefähr in der Art mit theilnehmen, wie der Theaterdichter der „Nibelungen“ und seine Darsteller es im Betreff dieses alten Heldengedichtes thun, so wird bald ein Bild der allerwiderwär-

Haydn, Mozart und Beethoven: IX, 278. — — III, 120. — Friedrich Hebbel: IX, 203. 204.

tigsten Art vor uns stehen. In Wahrheit ist dieses aber das des modernen deutschen Theaters. Denn, näher betrachtet, wird hier wiederum das Eine unverkennbar, daß in Wirklichkeit Niemand dabei Scherz zu treiben, sondern die Sache vollkommen ernstlich zu nehmen vermeint. Der Dichter hört keinen Augenblick auf, sich als Weltweiser zu gebärden und als solchen sich durch seine Schauspieler, denen er die tiefsinnigsten Deutungen der Handlung mitten im Laufe derselben in den Mund zu legen sich bemüht, vertreten zu lassen. Die hieraus entstehende Mischung ist nun aber außerdem auf die Hervorbringung des äußersten theatralischen Effektes berechnet und hierfür wird nichts unbeachtet gelassen, was die neuere französische Schule, namentlich durch Victor Hugo, auf das Theater gebracht hat. Wie nehmen sich aber nun z. B. die „Burggrafen" V. Hugo's auf den Text des Nibelungenliedes in das Deutsche übersetzt aus? Gewiß so unflätig, daß dem Poeten wie dem Schauspieler die Neigung zur Selbstverspottung recht verzeihlich erscheint. Das Schlimme ist eben nur, daß dieß Alles doch wiederum für Ernst, nicht nur ausgegeben, sondern auch angenommen, und als solcher von jeder Seite sehr gut geheißen wird.

Hegel.

Einem in Berlin seiner Zeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philosophischen System gelang es, die Köpfe der Deutschen dermaaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt. Man bemächtigte sich der Philosophie zu Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß, wer seine Philosophie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine Anstellung erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er dann sehen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich fertig wurde.

Derselbe schwächliche Geist lebte nun aber, in Folge der Verwüstungen, welche die Hegel'sche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf dem Gebiete der Aesthetik, nachdem Kant's große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten Platz hatte machen müssen.

Unsere Kulturforscher lesen Schiller nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie dem in Schiller's berühmter Abhandlung definirten Naiven, welchem sehr bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses Reflektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. — Die deutschen Professoren haben Schopenhauer — wohlweislich — vierzig Jahre lang ignorirt: neulich wurde er aber, zur Schmach Deutschlands, von einem englischen Kritiker entdeckt. Was sind vor diesem alle Hegel's ꝛc. für Charlatan's!

Frdr. Hebbel: IX, 204. 205. — Hegel: VIII, 59. 60. 127. — 313. — 267. B. II, 45.

H. Heine.

Heinrich Heine war das Gewissen des Judenthumes, wie das Judenthum das üble Gewissen unserer modernen Civilisation ist.

Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unserem gänzlich unpoetischen Lebenselemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entsprießen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unserer immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken. Auch seine berühmten musikalischen Stammesgenossen geißelte er unbarmherzig für ihr Vorgeben, Künstler sein zu wollen; keine Täuschung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens Dessen, was verneinenswerth schien, ward er rastlos vorwärtsgejagt durch alle Illusionen moderner Selbstbelügung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder sich zum Dichter log, und dafür auch seine gedichteten Lügen von unseren Komponisten in Musik gesetzt erhielt.

Aus Paris, seiner Wahlheimath, sandte uns der Besieger Platen's seine witzigen Couplets in deutsch-poetischer Prosa zu, und H. Heine'scher Geist ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Litteratur bestand. Wie zu gleicher Zeit die Dantan'schen Karikaturen das Herz des Pariser Epiciers erfreuten, dem nun recht deutlich vor Augen gezeigt wurde, daß alles Große und Ernste doch eigentlich nur zum Belachtwerden da sei, so labten die Heine'schen Witze das Gefühl des deutschen Publikums, welches sich jetzt über den Verfall der deutschen Geistesblüthe mit dem ihm nun fast ersichtlich gemachten Gedanken trösten konnte, daß damit am Ende doch wohl nicht gar so viel verloren wäre. Man stellt sich, als ob man dabei ganz von vorn anfange, läßt sich durch keine Mahnung an unsere großen Meister beirren, und spricht dagegen das echt dichterische Recht an, „harmlos" so hinzulumpen, wie es eben geht. Für den Witz hat Heine gesorgt, kühne Griffe in das Gebiet des Epos werden durch vorsichtige Beachtung Byron'scher Poesien erleichtert, und weiß der Buchhändler es endlich geschickt zu dem Anscheine von einem Dutzend Auflagen zu bringen, so steht auch eine neue Berühmtheit im deutschen Dichterwalde irgend einer allgemeinen Zeitung, womit denn die Sache in Ordnung ist.

Heinrich I.

Als die männlichen Karlingen in Deutschland gänzlich ausgestorben, erkennen wir den Zeitpunkt, wo die völlige Trennung der deutschen Stämme fast schon eingetreten war. Die Uebertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken, der weiblicherseits ebenfalls von dem alten fränkischen Königsgeschlechte abstammte, rettete damals die stets mühsam behauptete Einheit: nur gegen die Schwäche auch seiner Regierung trat endlich die nothwendig erscheinende Reaktion ein, welche sich im Versuche der Wahl

---

H. Heine: V, 107. — VIII, 77. 78. — Heinrich I.: II, 159.

eines Königs aus dem mächtigsten der früher unterworfenen deutschen Volksstämme kundgab. Zu der Wahl des Sachsenherzogs Heinrich mochte dennoch, gleichsam zur Heiligung derselben, die Rücksicht mitwirken, daß auch sein Geschlecht weiblicherseits mit den Karlingen verwandt geworden war. Welche Widersetzlichkeit aber das ganze neue sächsische Königshaus durchweg zu bekämpfen hatte, wird schon daraus erklärlich, daß Franken und Lothringer, d. h. die zu dem ursprünglich herrschenden Stamme sich zählenden Völker, den Sprossen eines früher von ihnen unterworfenen Volkes nie als rechtmäßigen König anzuerkennen geneigt sein konnten, die übrigen deutschen Stämme aber zur Anerkennung eines über sie alle gesetzten Königs aus einem Stamme, der ihresgleichen und früher gleich ihnen von den Franken unterworfen worden war, sich ebenso wenig durch irgend welchen rechtlichen Grund genöthigt erachten konnten. Das Jahrhundert des Königthumes des sächsischen Hauses bildet verhältnißmäßig nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrschaft des fränkischen Stammes.

Heinrich IV. und V.

Unter den beiden letzten Kaisern aus dem fränkischen Herzogsgeschlechte der Salier hatte der große Kampf mit der Kirche in heftig hervortretender Leidenschaftlichkeit begonnen. Heinrich V., zuvor von der Kirche gegen seinen unglücklichen Vater unterstützt, fühlte, kaum zur Kaiserwürde gelangt, alsbald in sich den verhängnißvollen Trieb, den Kampf seines Vaters gegen die Kirche zu erneuern, und, gleichsam zur nothgedrungenen Abwehr ihrer Ansprüche, seine eigenen Ansprüche bis über sie hinaus zu erstrecken: nämlich er mußte begreifen, der Kaiser sei unmöglich, wenn ihm nicht die Weltherrschaft mit Einschluß der Herrschaft über die Kirche zugesprochen würde.

Heinrich VII.

Es ist nicht zu ermessen, in welcher Weise die religiöse Frage zur Ehre des deutschen Geistes gelöst worden sein würde, wenn Deutschland zur Zeit der Reformation ein vollblutig patriotisches Oberhaupt, wie den luxemburgischen Heinrich VII., zum Kaiser gehabt hätte.

Heloten.

Was zuvor in Sparta Heloten und Messenier waren, erscheint endlich in Athen, dem ersten politischen Staate, als Demokratie. — Je mehr die herrschenden Geschlechter die Religion zu ihrem besonderen Eigenthum und zum Mittel der Herrschaft machten, verlor das Volk im Allgemeinen den Sinn für Religion, die ihm unverständlich ward, ja, als den Herrschenden günstig, ihm feindlich erscheinen mußte. Römische Sacra: patricische Herrschaftsmittel. Welches Interesse hatte der Helot, das attische Volk u. s. w. endlich an der Religion?

Neue individuelle Heroengeschlechter: germanische Eroberungen. Neue

Heinrich I.: II, 159. 160. — Heinrich IV. und V.: II, 187. 188. — Heinrich VII. X, 60. — Heloten: E. 37. 40.

Adels- und Besitz-Gemeinsamkeit: neue Heloten und Sklaven. Dagegen fiktive Allgemeinsamkeit im Katholizismus.

Herakles.

Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüstigen Blumenlande Indien ward die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Oelbaumes von Attika stand ihre Wiege: denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Mensch erst geboren. — —

Als erkennbarsten Typus des Heldenthumes bildete die hellenische Sage ihren Herakles aus. Arbeiten, welche ihm in der Absicht ihn dabei umkommen zu lassen aufgegeben sind, verrichtet er in stolzem Gehorsam und befreit dadurch die Welt von den grausamsten Plagen. Selten, und wohl fast nie, treffen wir den Helden anders als in einer vom Schicksale ihm bereiteten leidenden Stellung an: Herakles wird von Hera aus Eifersucht auf seinen göttlichen Erzeuger verfolgt und in dienender Abhängigkeit erhalten. Nicht ohne Berechtigung dürften wir in diesem Hauptzuge eine Beziehung auf die Schule der beschwerdevollen Arbeiten erkennen, in welcher die edelsten arischen Stämme und Geschlechter zur Größe von Halbgöttern erwuchsen: die keineswegs mildesten Himmelsstriche, aus denen sie vollkommen gereift endlich in die Geschichte treten, können uns über die Schicksale ihrer Herkunft füglich Aufklärung geben. Hier stellt sich denn auch, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes stolze Selbstbewußtsein ein, durch welches die Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte von anderen Menschenracen ein für alle Male sich unterscheiden. Denn dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Gleich Herakles und Siegfried wußten sie sich von göttlicher Abkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hieß der wahrhaftige Mann. Nirgends treten diese Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie als unendlich geringer denn sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet.

Hermes.

Der griechische Zeus, der Vater des Lebens, sandte den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, vom Olympos einen Boten zu, den jugendlichen schönen Gott Hermes. Er war der geschäftige Gedanke des Zeus: beflügelt schwang er sich von den Höhen in die Tiefen, die Allgegenwart des höchsten Gottes zu künden; auch dem Tode der Menschen war er gegenwärtig, er geleitete die Schatten der Geschiedenen in das stille Reich der Nacht; denn überall, wo die große Nothwendigkeit der natürlichen Ordnung sich deutlich

Herakles: III, 256. — X, 354. — Hermes: III, 23. 24.

verkündigte, war Hermes thätig und erkennbar, wie der ausgeführte Gedanke des Zeus.

Herold.

Vieles, was uns in der „Stummen“ angeregt hatte, glaubten wir in Herold's „Zampa“ weiter kultivirt anzutreffen, was dieser sonderbaren, romantisch sich gebärdenden musikalisch-theatralischen Farce eine fast in das Ernste gehende Beachtung bei uns zuwendete. Nun fiel es auf, daß die Pariser wiederum diesen „Zampa“ seinem Autor nur gering anrechneten, wogegen sie dessen, von aller romantischen Färbung freigelassenen „Pré aux clercs“, welcher uns grenzenlos langweilte, einzig goutirten, und es damit in diesen letzten heutigen Tagen (1870) zur Feier der Wiedergeburt der Künste in dem halb ausgebrannten Paris zu einer „tausendsten“ Aufführung brachten.

(Zampa-Ouvertüre.) Sehr bewundert wird die Ouvertüre zu „Guillaume Tell“ von Rossini, wie selbst auch die zu „Zampa“ von Herold, offenbar weil das Publikum hier sehr amüsirt wird: eine wahrhaft künstlerische Idee ist aber da nicht mehr vorhanden, wo man hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen zusammenlas, und sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied anreihte. Dieß war ein Arrangement, wie es nachträglich von Potpourri-Fabrikanten oft noch viel überraschender und effektvoller aus den Motiven derselben Oper verfertigt wurde.

Ferdinand Hiller.

Wie unter der Begünstigung der vollsten Anarchie unserer Kunstzustände dem Mimen es gelungen ist sich zum Herrn des Theaters zu machen, so gelang es nicht minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung sehr verschiedenartiger Umstände, dem Kunstgenie die Handwerksgilden-Meisterschaft entgegenzustellen und sich als den eigentlichen Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied zwischen beiden liegt in der Verschiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beschlag genommen wurde: der Mime vermochte das Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend populäre Wirksamkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des Publikums über die dramatische Kunst irre leiten konnte; der Musiker mußte für sich den Konzertsaal aufsuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern mehr eine Art Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie ansehen zu lassen. Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genie's“ und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, namentlich aber in letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen. Möglichste Berühmtheit auch als „Komponist“ ward das Hauptaugenmerk, —

Herold: IX, 61. — I, 248. — Ferdinand Hiller: VIII, 270. 271.

wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die theils angenehm schmeichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponiren selbst ist zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponiren, daß darüber die Berühmtheit leicht und bald von selbst komme, das ist und bleibt ganz abscheulich schwer. Die meisten begnügen sich daher mit einer mäßigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unser“ zu dem „genialen Meister“ u. dgl. muß gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Musikern auf, deren Mittel es erlaubte, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyerbeer's Fortune ließ nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen Charakterstrichen die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht recht sein, an den komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns belustigen zu wollen, was andererseits nicht ausbleiben würde. Dieser Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit ausdauerndster Ueberwachung aller irgend sich darbietender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch eine offene künstlerische That zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, ergriff zuletzt, das größere Ruhmestheater Frankreichs und Italiens aufgebend, das bescheidenere Auskunftsmittel seiner einfacheren deutschen Zunftgenossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, wie es scheint, besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den verstorbenen Professor Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte. Immerhin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unser Musiker einmal sie aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühmt zu werden: er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper in Paris, ließ Köln, Musikschule, und Konzert-Direktion eifrigst fahren, und glaubte nun der Sache im Fluge beikommen zu können. Allein, so wie er es im Großen betrieb, hatte unser Musiker immer Unglück: so auch mit der italienischen Oper in Paris. Köln mußte wieder gut sein: er kehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestcomité war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen Anderen eingeladen. Dieser Andere war nun für unseren Musiker der allerfatalste Gegensatz: Jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens darnach sich Abmühende in den rasendsten Aerger gerade über diese Entgegenstellung verfallen mußte. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des oben angezeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur

---

Ferdinand Hiller: VIII, 271. 272. — 272. 273.

berauschendsten Berühmtheit gelangte Andere war Franz Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Aergers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten ließ, ersehen wir bei näherer Beachtung seines Buches („Aus dem Tonleben unserer Zeit").

Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Komponiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könne. Das lautete ganz schön und gut; nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Zunächst, und am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime im Vortrage unserer klassischen Musik; dieser ward einzig durch die Furcht geleitet, aus der seligmachenden glatten, durchaus gewürzlosen Vortragsart etwa in das Drastische zu fallen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers, weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte: ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gothik und all' den Alfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neuhellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüth von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cismoll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihm kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Daß man selbst in den bestverwahrten Konzertanstalten genöthigt ist, neben der Pflege der edelsten, reinsten Kunst die allerentehrendsten Zugeständnisse zu machen, — das geht den Herren wohl sehr im Kopfe herum; aber wenn sie dann so lange darüber nachgedacht haben, daß sie es glauben drucken lassen zu können, auf wen gerathen sie dann mit ihrer Klage, daß er daran schuld sei? Ei nun! eben auf das Publikum selbst, das nun ein-

mal so sei. (Siehe Ferd. Hiller: „Aus dem Tonleben der Gegenwart. Gelegentliches.“ II. Band: „Die Musik und das Publikum.“)

Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmuth, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponiren; auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessiren zu sehen, daß man von der „Zerstörung Jerusalems“, den „Psalmen“ u. s. w., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wie den Anderen bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit“ und dergleichen großen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht, aber was denkt sich Der, der es liest? — Deßhalb rathen wir denn auch schließlich, daß es immer noch am besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfniß darnach mit Naturnothwendigkeit vorhanden ist, cum grano salis zu loben: da uns sehr viele angenehme und treffliche Eigenschaften Herrn F. Hillers bekannt geworden sind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei solchem Lobe ihn herzlich zu unterstützen.

E. T. A. Hoffmann.

In meinem sechzehnten Jahre war ich, zumal durch die Lektüre Hoffmann's, zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugetheilt: der arme Mann hatte große Noth mit mir: er mußte mir erklären, daß, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Accorde seien.

Hoffmann's Erzählungen wirkten in phantastisch mystischer Weise auf meine jugendliche Einbildungskraft. Auch das dichterische Moment des „Sängerkrieges auf Wartburg“ hatte ich bereits früh durch eine Erzählung Hoffmann's kennen gelernt; aber, gerade wie die Tieck'sche vom Tannhäuser, hatte sie mich ohne Anregung zu dramatischer Gestaltung gelassen.

Mozart vermochte die Charaktere des „Don Juan“ zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu gestalten, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten geheimnißvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten.

Hohenstaufen.

In der Erhebung der geringen Hohenstaufen durch Verschwägerung mit den fränkischen Kaisern und durch ihr Gelangen zur schwäbischen, dann zur fränkischen Herzogswürde, ersahen die Welfen eine ihnen angethane Schmach. Daß der Name der „Ghibelinen“ nicht nur die Hohenstaufen in Italien, sondern in Deutschland schon deren Vorgänger, die fränkischen Kaiser bezeich-

Ferdinand Hiller: VIII, 122. — — 276. — E. T. A. Hoffmann: I, 10. — IV, 331. 332. — — III, 356. — Hohenstaufen: II, 165. 162.

nete, ist durch Otto von Freisingen historisch bezeugt. „Welfen und Wibelungen“ wird das Volk lange gekannt und genannt haben, ehe gelehrten Chronisten es beikam, sich mit der Erklärung dieser ihnen unbegreiflich gewordenen populären Benennungen zu befassen. Das schwäbische Volk nannte die „Nibelungen“ so, und zwar von der Zeit des Aufkommens der ihnen blutsverwandten einheimischen Welfen an.

Die Ueberzeugung von der Identität jenes Namens der Hohenstaufen mit dem des uralten fränkischen Königsgeschlechtes lebte im Volksbewußtsein des Mittelalters gleichzeitig mit den Thaten jenes Geschlechtes, und sprach sich selbst in der poetischen Litteratur der hohenstaufischen Periode aus, wo wir in den christlich ritterlichen Dichtungen sehr deutlich das endlich kirchlich gewordene welfische Element, in den neu gefügten Nibelungenliedern aber ebenso ersichtlich das, jenem schroff gegenüberstehende, oft urheidnisch sich gebahrende, wibelingische Prinzip unterscheiden dürfen.

Die Neubelebung der deutschen Sprache durch die adeligen Dichter der Hohenstaufenzeit schuf für Volk und Adel eine völlig gleiche Gebrauchs-Sprache, nachdem schon nur klösterliches Latein einzig noch für vornehm gehalten worden war; wogegen nun der Geist der Dichtung bis in die Bauernhöfe hinabdrang.

Holland.

Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem seine gleichgiltig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an dessen Bruder, den er zum König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiste seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land besser französirt, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyeau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique“, wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Wir könnten mit Hilfe aller uns verwandten germanischen Stämme die ganze Welt mit unseren eigenthümlichen Kulturschöpfungen durchdringen, ohne jemals Welt-Herrscher zu werden. Die Benützung unserer letzten Siege über die Franzosen beweist dieß: Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, — keines von diesen bezeugt Furcht vor unserer Herrschergröße, trotzdem ein Napoleon I., nach solchen vorangegangenen Erfolgen, sie leicht dem „Reiche“ unterworfen hätte; diese Nachbarn innig uns zu verbinden, haben wir leider aber auch versäumt, und nun machte uns kürzlich ein englischer Jude das Gesetz.

Die Schweden, Dänen, Holländer, unsere nationalverwandten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus Paris, da sie sehr richtig wenigstens die ächte Waare der gefälschten vorziehen.

Hohenstaufen: II, 162. 163. — 164. — — X, 345. — Holland: VIII, 46. X, 173. — VIII, 63. 64.

Der fliegende Holländer.

Die Gestalt des „fliegenden Holländers“ ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heitern hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimathlose Christenthum faßte diesen Zug in die Gestalt des „ewigen Juden“: diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimath, Heerd und Eheweib zurück, hatte sich, nachdem sie an den Leiden des „ewigen Juden“ bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluthen und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dieß Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Dieß war der „fliegende Holländer“, der mir aus den Sümpfen und Fluthen meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte.

(Entstehung des Werkes.) Bereits in Riga lernte ich den Stoff des „fliegenden Holländers“ kennen; Heine erzählt ihn gelegentlich einmal, als er

Der fliegende Holländer: IV, 327. 328. — — Entstehung des Werkes: IV, 319.

einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus diesem Stoffe gemachten Theaterstücke in Amsterdam — wie ich glaube — beiwohnte. Dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein. Als ich die Komposition der beiden ersten Akte des Rienzi beendigt, drängte mich meine äußere Lage dazu, vollkommen mit meinen bisherigen Verhältnissen zu brechen. Ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln versehen zu sein, machte ich mich geradesweges von Riga nach Paris auf. Unter den widerlichsten Umständen ward eine vier Wochen dauernde Seereise zurückgelegt, die mich auch an die Küste Norwegens brachte. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie, die Sage vom „fliegenden Holländer", wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten.

Nach Beendigung des Rienzi sah ich mich genöthigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunst zu entsagen. Den Winter zu 1841 durchbrachte ich auf das Unrühmlichste mit fortwährender musikhändlerischer Lohnarbeit, denn nur unter dieser Bedingung war mir eine kleine Erleichterung meiner Lage gestattet. Im Frühjahr zog ich auf das Land nach Meudon. Bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich nach einer geistigen Arbeit; die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein, dem Direktor der Pariser großen Oper überreichter Entwurf zum „fliegenden Holländer", bereits für einen andern Komponisten einem französischen Textdichter übergeben war; und ich sah, daß, erklärte ich mich nicht zur Abtretung desselben bereit, ich unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Ich willigte also gegen eine gewisse Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein, und hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als mein Süjet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponiren, hatte ich ein Klavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzirens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich miethete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponirt.

Es war eine wohllüstig schmerzliche Stimmung, die mir damals den längst bereits empfangenen „fliegenden Holländer" gebar: alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen unseren schriftstellernden Dichtern als einzige gestaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zuvor in meinen litterarischen Ergüssen (für die Pariser Gazette musicale) vorläufig soweit losgelassen und ausgeworfen worden, daß ich nach dieser Entledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen zu können in den Stand gesetzt war. Mit all meinem Tichten und Trachten war ich schon ganz nur in Deutschland. Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger

Der fliegende Holländer. Entstehung des Werkes: IV, 319. 320. 321. I, 18. — I, 23. (IV, 323.) — IV, 324. 330.

Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung. Es war das Gefühl der Heimathlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimath erweckte: diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wußte, daß ich es hier in Paris gewiß nicht finden würde. Es war die Sehnsucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, wie gesagt, nicht nach dem Weibe des Odysseus, sondern nach dem erlösenden Weibe, dessen Züge mir in keiner sicheren Gestalt entgegentraten, das mir nur wie das weibliche Element überhaupt vorschwebte; und dieß Element gewann hier den Ausdruck der Heimath, d. h. des Umschlossenseins von einem innig vertrauten Allgemeinen, aber einem Allgemeinen, das ich noch nicht kannte, sondern eben erst nur ersehnte, nach der Verwirklichung des Begriffes „Heimath"; wogegen zuvor das durchaus Fremde meiner früheren engen Lage als erlösendes Element vorschwebte, und der Drang, es aufzufinden, mich nach Paris getrieben hatte. Wie ich in Paris enttäuscht worden war, sollte ich es nun auch in Deutschland werden. Mein fliegender Holländer hatte allerdings die neue Welt noch nicht entdeckt: sein Weib konnte ihn nur durch ihren und seinen Untergang erlösen. —

Am Ende dieser Zeit überhäuften mich wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind.

(Die Dichtung.) Auf „Rienzi", diese fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer", den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte. Mit diesem Entwurfe wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. So weit meine Kenntniß reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie bei dem Verfasser des „Rienzi" und des „Fliegenden Holländers" sich zeigt, von denen die erste Oper kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Gewiß dürfte der verwandtschaftliche Zug beider Arbeiten dem aufmerksam Prüfenden nicht entgehen. Nur fühlt wohl Jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen.

Vom „fliegenden Holländer" an beginnt meine Laufbahn als Dichter,

---

Der fliegende Holländer. Entstehung des Werkes: IV, 330. 331. — I, 23. 24. — — Die Dichtung: VII, 160. I, 3. 4. — IV, 328.

mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ. Und doch that ich hiermit keinen jähen Sprung. In der Dichtung meines fliegenden Holländers ist so Vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch so verschwimmend, die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges so bar, daß namentlich unsere modernen Theaterstückdichter, die Alles nach einer abgesehenen Form konstruiren, und von dem eitlen Wissen ihrer angelernten formellen Fähigkeit aus auf das Auffinden beliebiger Stoffe zur Behandlung in dieser Form ausgehen, die Bezeichnung dieser Dichtung als solcher mir für eine hart zu züchtigende Frechheit anrechnen werden. — Die Form der Dichtung des fliegenden Holländers war mir, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äußersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er mir zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, und ich durch Uebung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst mir die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform beeinflußte mich andererseits noch so sehr, daß jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Scenen bestimmte. Demnach hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuschließen und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde.

Die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mittheilung dieser Stimmung aufgenöthigt. Ich mußte, um mich von Innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfniß des Verständnisses mitzutheilen, einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Nothwendigkeit, tief empfundene, nicht mit dem praktischen Verstande gewußte Nothwendigkeit.

(Die Musik.) Ich entsinne mich, noch ehe ich zur eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers“ schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition, breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze

Der fliegende Holländer. Die Dichtung: IV, 328. 329. 392. VII, 162. 163. — 328. 329. — — Die Musik: IV, 393. 394.

Drama aus. Ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Scenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand.

In meinen früheren Opern war ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt, die ich ihrem Wesen nach nachahmte. Die dem modernen Gehöre eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluß immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer“ beschäftigte. Lag dieß Abweisen des äußeren Einflusses zunächst in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieser Arbeit einschlug, begründet, so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede, dem ich mich hierbei näherte. Schon in jener Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigenthümlichkeiten des nationalen Volksmelismus; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede, und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigen ist; unsere absolute Opernmelodie verliert genau in dem Grade die populäre Verständlichkeit, als sie von dieser rhythmischen Eigenschaft sich entfernt. Mir aber war es nun nicht mehr um Opernmelodieen zu thun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand; im „fliegenden Holländer“ berührte ich daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte.

Ueberall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesen im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurden, mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dieß nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser nothwendigen Auffassung des melodischen Elementes ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositions-Verfahren ab, indem ich auf die gewohnte Melodie, in einem gewissen Sinne somit auf die Melodie überhaupt, mit Absichtlichkeit gar nicht

Der fliegende Holländer. Die Musik: IV, 394. — 395. 396. — 396.

mehr ausging, sondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede sie entstehen ließ. Wie dieß aber nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum „fliegenden Holländer" sehr ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dieß Jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte.

(Die Charaktere.) Von dem glücklichen Ausfalle der schwierigen männlichen Hauptpartie, des „Holländers", hängt der *wirkliche* Erfolg der ganzen Oper einzig ab: es muß dem Darsteller gelingen, das tiefste Mitleiden zu erregen und zu unterhalten. Das Aeußere seiner Erscheinung ist genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigenthümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Bei seiner Anrede an den „Engel Gottes" müssen wir einen „gefallenen Engel" selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgiebt. Sein Benehmen gegen Daland zeigt stille, ruhige Würde; sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, theilnahmslos und mechanisch ergiebt. Nach dem furchtbaren Ausbruch seiner Verzweiflung ist er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer spricht er seine Sehnsucht nach Ruhe aus. Die Frage „hast du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Daland's: „fürwahr, ein *treues* Kind" reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten, so oft als einer vergebenen erkannten, Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: „sie sei mein Weib!" — Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äußeren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Senta und der Holländer sind, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Vordergrundes, in ihrem beiderseitigen Anblicke festgebannt. Mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte. Welchen belebenden Eindruck die erste Rede Senta's auf ihn hervorgebracht hat, verräth er bei dem: „so unbedingt, wie?" u. s. w.: er muß diese Stelle bereits in großer Rührung singen. Der leidenschaftliche Ausruf Senta's aber:

Der fliegende Holländer. Die Musik: IV, 396. 397. — — Die Charaktere: V, 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214.

„o, welche Leiden! könnt' ich Trost ihm bringen!" erschüttert ihn auf das Tiefste: voll staunender Verwunderung erbebt er bei den leisen Worten: „welch' holder Klang im nächtlichen Gewühl?" Seine Liebe zu Senta äußert sich sogleich in der furchtbarsten Angst für ihr eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt, indem sie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein gräßlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Theilnahme an seinem Schicksal wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte. Hier gebe sich also der Darsteller auch in der äußeren Haltung ganz der menschlichsten Leidenschaft hin: wie vernichtet sinkt er mit den letzten Worten: „nennst ew'ge Treue du nicht dein!" vor Senta zusammen, so daß Senta wie ein Engel erhaben über ihm steht, als sie ihn mit dem Folgenden darüber versichert, was sie unter Treue verstehe. Im darauf eintretenden Allegro molto richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung, sich hoch auf: sein Gesang steigert sich bis zum erhabensten Siegesgesange.

Die Rolle der Senta wird schwer zu verfehlen sein: nur vor Einem habe ich zu warnen: möge das träumerische Wesen nicht im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität aufgefaßt werden! Im Gegentheile ist Senta ein ganz kerniges nordisches Mädchen, und selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität ist sie durchaus naiv. Gerade nur bei einem naiven Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigenthümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer" und des Bildes des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen: dieser äußert sich bei ihr als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann. Es ist beobachtet worden, wie norwegische Mädchen mit so starker Gewalt empfanden, daß der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkam. So ungefähr möge es sich auch mit dem scheinbar „Krankhaften" bei der bleichen Senta verhalten. — Die Schröder-Devrient studirte die „Senta" in meinem fliegenden Holländer, und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein die in der Hauptsache mißglückte Aufführung vor völligem Unverständniß von Seiten des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß.

Erik soll kein sentimentaler Winsler sein: er ist im Gegentheile stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame, namentlich der nordischen Hochlande. Wer seine „Cavatine" im dritten Akte irgendwie süßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmuth und Trauer athmen soll. Zu unserer höchsten Bewunderung führte Schnorr diese schwierige episodische Partie durch, ja, wirkliches Grausen erregte uns die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, andererseits ganz meinem Wunsche gemäß, in dem Leiden dieses unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehrendes dunkles Feuer aufschlagen ließ.

Noch ersuche ich den Sänger des Daland, diese Rolle ja nicht in das

---

Der fliegende Holländer. Die Charaktere: V, 214. 215. — 215. IV, 341. (340.) — V, 215. VIII, 239. 240. — V, 216.

eigentlich Komische hinüberzuziehen: er ist eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, ein Seemann, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt, und bei dem z. B. der — gewissermaaßen so erscheinende — Verkauf seiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als lasterhaft erscheinen darf: er denkt und handelt, wie Hunderttausende, ohne im Mindesten etwas Uebles dabei zu vermuthen.

(Aufführungen.) Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi auf dem Dresdener Hoftheater, faßte die Direktion den Beschluß, auch meinen „fliegenden Holländer" alsbald zur Aufführung bringen zu lassen. Bereitwillig erfaßte ich das Anerbieten, und studirte die Oper schnell ein, ohne sonderliche Sorge für die Mittel der Aufführung: das Werk erschien mir unendlich einfacher für die Darstellung, als der vorangegangene Rienzi, die Anordnung der Scene leichter und verständlicher. Die männliche Hauptpartie zwang ich fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntniß hatte, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. — Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publikum um so weniger zu Erfolgsbezeigungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem Rienzi Aehnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradesweges Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi. Ich selbst war verstimmt genug um zu schweigen, und den fliegenden Holländer unvertheidigt zu lassen.

In Kassel hatte der alte Meister Spohr den „fliegenden Holländer" schnell zur Aufführung gebracht. Dieß war ohne Aufforderung meinerseits geschehen; dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundthat, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei!

Auch in Berlin kam nun der fliegende Holländer zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zur eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beschaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindruckes auf das Publikum war mir hier aber sehr wichtig: die mistrauischeste, zum Schlechtfinden aufgelegteste Berliner Kälte desselben, die den ganzen ersten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Aktes in vollste Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günstig betrachten: dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoir. Ein sicherer Instinkt für das moderne Theaterwesen leitete die Direktion, indem sie diese Oper, selbst wenn sie gefiel, als unpassend für ein Opernrepertoir ansah. Die Stimmung, die mein „flie-

Der fliegende Holländer. Die Charaktere: V, 216. — — Aufführungen: IV, 339. 340. — 345. — 345. 346.

gender Holländer" im glücklichsten Falle zu erwecken vermochte, war eine so prägnante, ungewohnte und tieferregte, daß selbst Diejenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und schnell hintereinander aufgelegt sein konnten, in dieselbe Stimmung sich wiederum versetzen zu lassen. Begriff ich dieß auch zu jener Zeit noch nicht klar, so drängte es als Wahrnehmung sich doch meiner Empfindung auf, und zwar durch das Innewerden des ungemein starken Eindruckes, die mein fliegender Holländer auf Einzelne gemacht hatte. In Berlin, wo ich übrigens durchaus unbekannt war, empfing ich von zwei Menschen — einem Manne und einer Frau, die, mir zuvor ganz fremd, der Eindruck des fliegenden Holländers plötzlich mir zugeführt hatte — die erste bestimmte Genugthuung und Aufforderung für die von mir eingeschlagene eigenthümliche Richtung. Von jetzt an verlor ich immer mehr das eigentliche „Publikum" aus den Augen: die Gesinnung einzelner bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu fassenden Meinung der Masse ein.

Durch empfangene Eindrücke bereits zu einer gewissen Gefühllosigkeit abgestumpft, empfand ich (i. J. 1872) kein Widerstreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländer" in Mannheim beizuwohnen. Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, daß diese, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte mir, die Arie des Holländers, sowie sein Duett mit Daland seien gestrichen, und man führe davon nur die Schlußkadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es, und fand mich, da ich die Schwäche des Sängers der Hauptpartie erkannte, nur dadurch verdrießlich gestimmt, daß gerade die gedehnteren geräuschvollen Schlüsse allein ausgeführt wurden. Dagegen betraf es mich nun, als ich im zweiten Aufzuge die Scene der Senta mit Erik nicht gestrichen fand: ein Tenorist, der das Unglück hatte, sogleich bei seinem Auftreten Ermüdung um sich zu verbreiten, schien auf der vollständigen Ausführung seiner Partie bestanden zu haben, und der Dirigent schien hierfür sich dadurch zu rächen, daß er das Tempo der leidenschaftlichen Liebesklagen Erik's mit regelmäßig ausgeschlagenen Vierteln zu einer wahrhaft peinigenden Breite ausdehnte. Hier litt ich an der Gewissenhaftigkeit des Dirigenten, welche jedoch am Schlusse des Aktes sich plötzlich zur Entzügelung vollster subjektiver Freiheit anließ: hier, wo der ausgeführtere Schluß, die peroratio, nach bedeutender Steigerung der Situation einen entscheidenden Sinn hat und daher bei der Ausführung stets auch in diesem Sinne auf das Publikum wirkt, hier übte der Herr Kapellmeister ein angemaaßtes Amt als Censor aus, und strich die Schlußtakte, einfach weil sie ihn ärgerten, während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben schien, bei seinen Strichen im ersten Aufzuge gerade nur die Schlußphrasen ausführen zu lassen.

Da glaubte ich denn, mit meinem Studium dieses seltsamen Dirigenten-Charakters zu Ende zu sein, und war zur Fortsetzung desselben nicht mehr zu bewegen.

Der fliegende Holländer. Aufführungen: IV, 346. 347. — — IX, 318. 319. — 319.

Holtei.

Im Herbst 1837 ging ich nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirektors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten. Der etwas geordnetere Zustand, und das wirkliche Ausgehen der Direktion auf mindestens gute Vorstellungen gaben mir die Absicht ein, für die eben mir zu Gebote stehenden Kräfte etwas zu schreiben. Das, was wir unter „Komödiantenwirthschaft“ verstehen, that sich aber bald vor mir in vollster Breite auf, und meine, in der Absicht, sie für diese Wirthschaft herzurichten, begonnene Komposition ekelte mich plötzlich so heftig an, daß ich Alles bei Seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die Ausübung meiner Dirigentenpflicht beschränkte und vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absah.

Karl von Holtei suchte das mimische Genie auf den wilden Wegen seiner dunklen Abkunft auf und zeigte sich hierin genial. Er erklärte unumwunden, mit einer sogenannten soliden Schauspielerschaft nichts anzufangen zu wissen: seitdem das Theater in die gewissen Bahnen der bürgerlichen Wohlanständigkeit geleitet sei, habe es seine wahre Tendenz verloren, welche er am ehesten noch mit einer herumziehenden Komödiantenbande durchzuführen sich getraue. Für diese seine Meinung stand der gewiß nicht geistlose Mann ein, und wandte dem Theater, das seiner Führung anvertraut war und an welchem er, trotz mehrerer glücklicher Ansätze zum Gelingen, schließlich dennoch der Durchführung seiner Tendenz entsagen mußte, den Rücken.

Homeros.

Die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her, ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher litterarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie. Als das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-litterarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht. Denn während jene Professoren und Litteraturforscher im fürstlichen Schlosse an der Konstruktion eines litterarischen Homeros arbeiteten und mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität sich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren sie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu ver-

---

Holtei: I, 16. IV, 318. — IX, 208. 207. — Homeros: III, 123. 124.

stehen vermochten, — brachte Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, rüstete die Bühne, betrat sie, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Thaten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar.

Die alte Welt kannte eigentlich nur einen Dichter, und nannte diesen „Homeros". Jenem „Poietes", von welchem allerdings Platon behauptete, daß er den Hellenen ihre Götter erfunden habe, würde der „Seher" vorausgegangen zu sein scheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Mönch durch seine Vision den Weg durch Hölle und Himmel gewiesen hatte. Der ungeheuere Fall bei ihrem einzigen — „dem" — Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, daß er Seher und Dichter zugleich war; weßhalb denn auch Homeros gleich dem Teiresias blind vorgestellt wurde: wem die Götter nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das ersehen ließe, was diese, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach außen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als „Seher" nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und daß er dieß den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, daß es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.

Ob dieser auch „Künstler" war?

Wer dem Homer Kunst nachzuweisen versuchen wollte, dürfte hierbei eine ebenso schwierige Arbeit haben, als wer die Entstehung eines Menschen aus der überlegten Konstruktion eines, etwa überirdischen, Professor's der Physik und Chemie zu erklären unternähme. Dennoch ist Homer's Werk kein unbewußt sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewußtseins von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künstler, vielmehr wurden an ihm alle nachfolgenden Dichter erst Künstler, und deßhalb heißt er „der Vater der Dichtkunst". Alles griechische Genie ist nichts Anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer; denn zu dieser Nachdichtung ward erst die „Techne" erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als Kunst zu einem, auch den „Poietes", den „Finder der Märe", gedankenlos mit einschließenden, Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunst sprechen.

Wir glaubten finden zu müssen, daß alles griechische Genie nur eine künstlerische Nachbildung des Homer gewesen sei, während wir im Homer selbst den Künstler nicht wahrnehmen wollten. Doch kannte Homer den „Aoidos"; ja, vielleicht war er selbst auch Sänger? — Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den „nachahmenden" Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erschei-

Homer: III, 125. — — X, 188. 189. — 189. — 190. 191. — — 192.

nung in göttliche Dämmerung verklärt. War der „Musiker“ Künstler? Ich glaube, er schuf die Kunst und ward zu ihrem ersten Gesetzgeber.

Die vom hellsichtigen blinden Dichter=Erzähler erschauten Gestalten und Thaten sollten dem sterblichen Auge nicht anders als durch extatische Depotenzirung des nur für die reale Erscheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mußte nach andern Gesetzen, als denen der gemeinen Lebensnoth, sich kundgeben, wie sie durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten. Nicht mehr eigentlich dem Dichter gehörte die Anordnung der Tragödie, sondern dem lyrischen Musiker: nicht eine Gestalt, nicht eine That der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke „erzählt“ hatte; nur führte sie jetzt der Choreg dem sterblichen Auge der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen „Finders“ entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters versetzte.

Horatius.

Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politische Thätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege einer Litteratur, welche jedoch den schöpferischen Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung diese gar nicht zu denken war, ohne Vergleich nachsteht. Sie sind uns aufbewahrt, diese „Oden“ und sonstigen prosaischen Geziertheiten der ars poetica, welche für die Stellung, Länge und Kürze der Sylben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen. Mit ihrer Ausübung kam der Witz in unsere Dichtung.

Die ars poetica der Lateiner mag als Kunst gelten, und von ihr alle Künstlichkeit des Vers= und Reimwesens bis auf den heutigen Tag abgeleitet werden. Wir haben es nicht nöthig, mit ihr uns lange zu befassen, denn auf den Dichter würden wir hierbei nicht treffen.

Houwald, Müllner u. s. w.

Daß der Schooß deutscher Mütter um die Zeit der deutschen Wiedergeburt uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner u. s. w. geboren hatte, mag dem unerforschlichen Naturgeheimniß angehören; daß diese geringeren Talente die freien Geleise der großen deutschen Ahnen verließen, um in trübseligen Nachahmungen unverstandener romanischer Vorbilder sich bis zu kindischer Abgeschmacktheit zu verirren, und daß diese Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübseligen Geist, auf eine Stimmung großer Niedergeschlagenheit im Leben der Nation schließen. Man möchte sagen, der abgespannte deutsche Geist half sich auf seine Weise.

Das Bedürfniß des „poetischen Pathos“ gab unseren großen Dichtern

Homeros: X, 192. — 192. 193. — Horatius: VIII, 146. X, 193. — 190. 193. — Houwald, Müllner u. s. w.: VIII, 57. — IX, 160.

eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende poetisch-rhetorische Diktion ein; von welcher, da die ideale Absicht von unseren unpoetisch begabten Schauspielern weder verstanden noch ausgeführt werden konnte, als einziger, allerdings sehr bedenklicher Gewinn von der andererseits so großartigen Einwirkung unserer Dichter auf das Theater, das sogenannte „falsche Pathos", als künstlicher Schein eines Erfolges, übrig geblieben war. Was sich in diesem „falschen Pathos" aussprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatischen Konzeptionen unserer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vornherein so nichtig wie jenes Pathos selbst war, wobei wir nur an die Produkte eines Müllner, Houwald, und der ihnen bis auf unsere Tage folgenden Reihe ähnlicher, dem Pathetischen zugewendeten theatralischen Schriftsteller zu erinnern haben.

Victor Hugo.

Jeder Versuch, Shakespeare, Schiller und selbst Calderon durch französische Schauspieler aufführen zu lassen, mußte stets scheitern, und nur das Mißverständniß des Charakters dieser anderen Dramatik konnte ein groteskes Genre bei ihnen hervorrufen, in welchem die Natur durch Ueberbietung sofort wieder zur Unnatur ward. Die hieraus entstehende Mischung ist nun aber außerdem in allem, was die neuere französische Schule, namentlich durch Victor Hugo, auf das Theater gebracht hat, auf die Hervorbringung des äußersten theatralischen Effektes berechnet.

Wenn der revolutionäre Franzose, in seiner Empörung gegen die Satzungen der Académie und der klassischen Tragédie, alles Das, was diese verpönten, mit kecker Absicht hervorzog und an das grelle Tageslicht setzte, so hatte dieß einen Sinn; und mochte es, sowohl für die Konstruktion der Stücke wie den sprachlichen Ausdruck, zu einer tief unwohlthätigen Exzentrizität führen, so bot dieses Verfahren als ein kulturhistorischer Racheakt ein lehrreiches und nicht uninteressantes Schauspiel, da namentlich auch hierin immer das unbestreitbare Talent der Franzosen für das Theater sich aussprach. Wie nehmen sich aber nun z. B. (in Hebbel's „Nibelungen") die „Burggrafen" V. Hugo's auf den Text des Nibelungenliedes in das Deutsche übersetzt aus?

Hummel.

Der liebenswürdige, aber etwas philisterhafte Hummel wurde einmal befragt, an welche schöne Gegend er wohl gedacht hätte, als er ein gewisses charmantes Rondo komponirte: er hätte der einfachen Wahrheit gemäß sagen können, — an ein schönes Bach'sches Fugenthema in Cis-dur; allein er war noch aufrichtiger und bekannte, daß ihm die achtzig Dukaten seines Verlegers vorgeschwebt hätten. Der witzige Mann; mit ihm war doch zu reden!

Houwald, Müllner u. s. w.: IX, 160. 159. — IX, 198. 204. — X, 196.

Iffland.

Wie unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes Alles einen edleren, menschlich angeregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer darauf, sich der meistens wandernden, durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Schauspielertruppen, in denen sich überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förderlichen Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Die Höfe, da man ihnen italienische Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, französische Comédie, unbestritten ließ, überließen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her. Was unserem L. Devrient auf dem deutschen Theater den Boden ebnete, war deutlich erkennbar die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung des Natürlichen, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland und andere hervorgebracht hatte. Im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen edel produktiv zu organisiren, wäre bald gefunden worden. Schon aber nagte der Wurm der Reaktion an dieser Blüthe: was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward in dem demoralisirenden Einflusse erreicht, der nothwendig von hier aus auf die sonst noch bestehenden Theateranstalten sich erstrecken mußte. Die zwar selbst nie auf das Ideale gerichtete Grundlage des „Naturwahren", auf welcher der Deutsche aber zum Idealen gelangen kann, erschlaffte und verdarb sich unter dem allseitigen Einflusse der sonderbaren Kunsttendenz des Niederträchtigen.

Dem deutschen bürgerlichen Schauspiel war seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben; was es erst diskreditirt und widerwärtig gemacht hat, war nicht jener redliche Anfang, sondern das Zerrbild desselben, das Rührstück, zu welchem es die Reaktion gegen die ideale Richtung unserer großen

Iffland: VIII, 108. 109. IX, 225. VIII, 109. 105. 111. 109. — IX, 159. VIII, 102.

Dichter herunterbrachte. — Als der Litteraturdramatiker sich nach dem Eintritt der Reaktion gegen den deutschen Geist dem Theater wieder zuwendete, war dieses ihm fremd und ein anderes als das Schiller'sche geworden: dort herrschte jetzt das neuere französische Effektstück, — als Zuthat Ueberreste Schiller'scher Idealität oder Iffland'scher Bürgergemüthlichkeit.

Indien.

Die Urbewohner der jetzigen indischen Halbinsel glauben wir beim ersten Dämmern der Geschichte in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau sich ernährend, wiederfinden zu dürfen, von wo aus sie unter der Anleitung einer, den Bedürfnissen des Hirtenlebens entsprechenden, sanften Religion in die tieferen Thäler der Indusländer zurückwandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichsam von Neuem in Besitz zu nehmen.

Groß und tief müssen die Eindrücke dieser Einwanderung und Wiederkehr auf den Geist der nun so erfahrenen Geschlechter gewesen sein: den Bedürfnissen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beschauung und ernste Betrachtung durften die nun sorglos sich Nährenden zu tiefem Nachsinnen über eine Welt hinleiten, in welcher sie jetzt Bedrängniß, Sorge, Nöthigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Besitz kennen gelernt hatten. Dem jetzt sich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beschützer der äußeren Ruhe nothwendig und deßhalb bemitleidenswerth erscheinen; der Jäger ward ihm aber entsetzlich, und der Schlächter des befreundeten Hausthieres ganz undenklich.

In den gleichen Thälern der Indus-Länder glauben wir die Scheidung vor sich gehen zu sehen, durch welche verwandte Geschlechter von den südwärts in das alte Geburtsland zurückziehenden sich trennten, um westwärts in die weiten Länder Vorderasiens vorzudringen, wo wir sie im Verlaufe der Zeit, als Eroberer und Gründer mächtiger Reiche, mit immer größerer Bestimmtheit Monumente der Geschichte errichten sehen. Auf dem indischen Kaukasus haben wir die Urheimath aller der Völker zu suchen, welche in Europa einwanderten. Hier ist der Ursitz aller Religionen, aller Sprachen, alles Königthumes dieser Völker.

Wie die abendländische Welt des Mittelalters, in ihrem Innern unbefriedigt, über Rom und den Papst hinausging, um die ächte Stätte des Heiles in Jerusalem am Grabe des Erlösers zu finden, warf sie endlich selbst von da unbefriedigt den geistig-sinnlichen Sehnsuchtsblick noch weiter nach Osten, um das Urheiligthum der Menschheit zu finden. Wundervolle Sagen vernahm Friedrich I. von einem herrlichen Lande tief in Asien, im fernsten Indien — von einem urgöttlichen Priesterkönige, der dort über ein reines glückliches Volk herrsche, unsterblich durch die Pflege eines wunderthätigen Heiligthumes, von der Sage „der heilige Gral" genannt. Wohl sei einst der Hüter des Grales mit dem Heiligthume in das Abendland gezogen

Iffland: VIII, 102. 120. III, 137. — Indien: X, 292. — 292. — — 293. II, 154. — 195. 193. 194.

gewesen; große Wunder habe er hier verrichtet: in den Niederlanden, dem alten Sitze der Nibelungen, sei einst ein Ritter des Grales erschienen, dann aber wieder verschwunden, da man verbotenerweise nach ihm geforscht; jetzt sei der Gral von seinem alten Hüter wieder in das ferne Morgenland zurückgeleitet worden; in einer Burg auf hohem Gebirge in Indien werde er nun wieder verwahrt, aus dem unzüchtigen Abendlande sei er in das reine, keusche Geburtsland der Völker unnahbar zurückgewichen. —

Columbus wollte nur einen neuen Weg nach dem alten Indien aufsuchen, entdeckte dafür aber eine neue Welt selbst. Er nahm seinen Irrthum mit sich in das Grab, indem er seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen ließ, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. — Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüstigen Blumenlande Indien ward die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas stand ihre Wiege: denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles, — hier ward der wahre Mensch erst geboren.

Was uns Deutsche bei glücklichster Befähigung dem allerhöchst begabten alten Indusvolke als am verwandtesten hinstellt, kann der Masse des Volkes aber den Charakter der gewöhnlichen orientalischen Trägheit geben. Die Fähigkeit sich innerlich zu versenken, und vom Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten, setzt den Hang zur Beschaulichkeit voraus, welcher im minder begabten Individuum leicht zur Lust an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird. Kein Volk bedarf es daher mehr aufgestachelt und in die Nöthigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche.

Jokaste.

Wie der Verstand aus dem Gefühle erwuchs, wie das Wort und die Wortsprache aus dem Schooße des weiblichen Mutterelementes, des urmelodischen Ausdrucksvermögens, hervorging, so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wiederzuerkennen, die Wortsprache, in der Tonsprache sich gerechtfertigt zu finden. Sollte es mir trivial ausgelegt werden können, wenn ich hier an Oidipus erinnere, der von Jokaste geboren war, und mit Jokaste die Erlöserin Antigone erzeugte?

Jonier.

Während die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländler, bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben, entwickelten sich die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhafter gegenseitiger Berührung zu politischen Staaten, und stellten die aus dem Leben verschwindende Religion nur noch künstlerisch in der Tragödie sich dar. Den Spartanern blieb selbst der Uebergang aus der Lyrik zum Drama fremd, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben: die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Sprache gesammelt.

Indien: II, 194. 195. — — III, 343. 256. — X, 68. — Jokaste: IV, 127. — Jonier: III, 161.

Iranier.

Die Ursagen der iranischen Stämme berichten uns von steten Kämpfen mit turanischen Steppenvölkern: aber während jene gelben Stämme sich selbst als von Affen entstammt sahen, hielten die Weißen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen. Diese Völker hatten die Wüsten durchwandert, welche die asiatischen Vorländer vom Induslande trennen; das vom Hunger gequälte Raubthier hatte sie hier gelehrt, nicht bloß der Milch, sondern auch des Fleisches ihrer Heerden als Nahrung sich zu bedienen, bis alsbald nur Blut den Muth des Eroberers zu nähren fähig schien.

Noch jene Völker, welche als Eroberer nach Vorder-Asien vorgedrungen waren, vermochten ihr Erstaunen über das Verderben, in das sie gerathen, durch Ausbildung so ernster religiöser Begriffe kund zu geben, wie sie der parsischen Religion zu Grunde liegen. Das Gute und das Böse: Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Kämpfen und Wirken, Schaffen und Zerstören: — Söhne des Lichtes, traget Scheu vor der Nacht, versöhnet das Böse und wirket das Gute! — Noch gewahren wir hier einen dem alten Indus-Volke verwandten Geist, doch in Sünde verstrickt, im Zweifel über den Ausgang des nie voll sich entscheidenden Kampfes.

Italien.

Die Nachfolger Otto's I. trieb es rastlos nach Italien und Rom, um von dorther mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine zurückzukehren, der daheim ihre heimische Abkunft vergessen machen sollte. In Italien erhielten die beiden streitenden Gegner, Welfen und Wibelungen, ihre ideale Bedeutung. Aber selbst aus dem lieblichen Italien verlangt der Deutsche nach seiner Heimath zurück. Die Römerzüge waren den Deutschen verhaßt und konnten ihnen höchstens als Raubzüge beliebt gemacht werden, bei denen es ihnen auf möglichst schnelle Rückkehr in die Heimath ankam. Verdrossen folgten sie dem römischen Kaiser nach Italien, sehr bereitwillig dagegen ihren deutschen Fürsten in die Heimath zurück.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwickelung, der Blüthe und des Verfalles gingen, hat Diejenigen bedünken wollen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, und der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, mit der unerhörten Kunstblüthe Italiens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Aeußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf die Civilisation Europas gingen in jener Periode der italienischen Kunstblüthe mit sogenannter politischer Unfreiheit Hand in Hand.

Dem Italiener ist von der Natur Alles leicht gemacht, weswegen er

Iranier: X, 293. 352. 293. — 294. — Italien: II, 160. 161. X, 62. 56. — — VIII, 42. 43. — 173.

wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschlafft. — Es war nicht die Periode der nationalen Blüthe und der politischen Würde Italiens, in welcher es seine Gesangsvirtuosen an alle Höfe Europa's aussandte, um dort durch eine verführerische Kunstfertigkeit Diejenigen zu unterhalten, welche nicht minder Italien wie Deutschland in Zersplitterung erhielten.

Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei seinem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hingerissen wurde, daß er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde. Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiß nicht bloß aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen zu verstehen. Wenn auch ich zu verschiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufsuchte, so war das, was mich stets wieder davon zurücktrieb, mir leichter erklärlich; vielleicht deute ich es am glücklichsten an, wenn ich sage, daß ich den naiven Volksgesang, welchen noch Goethe auf den Straßen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in den gleichen affektirten und weichlich kadenzirten Opernphrasen sich ergehen hörte, von denen ich nicht glaube, daß der männliche Genius der Nation sie eingegeben hat, — aber auch nicht der weibliche! — Gewiß mag es tiefer liegen, was meine Gehörphantasie in Italien so empfindlich machte. Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung meines übergroßen Werkes zu gehen.

Wenn Rossini selbst in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren mit ihm hatte, eine weichliche Versunkenheit des Kunstgeschmackes seiner Landsleute als den Grund auch seines Verhaltens beim musikalischen Produziren anklagte, so war damit jedoch nie ein Urtheil ausgesprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu schließen gewesen wäre. Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über diese ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit nach jeder Seite hin. Und hiermit ward mir, über das sonderbare, kastratenhaft singende und pirouettirende Jahrhundert der italienischen Dekadenz hinweg, der unvergleichlich produktive Volksgeist wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt.

Italien: VIII, 173. IX, 347. — — IX, 343. 344. — 342. 343.

Italienischer Adel der Renaissancezeit.

Wir finden ein feinfühlendes, geschmackvolles Publikum in seiner lebhaftesten und bestimmendsten Theilnahme am Kunstschaffen in der Periode der sogenannten „Renaissance" uns entgegentreten, mit der wir den Ausgang des Mittelalters und den Beginn der neueren Zeit bezeichnen. Der Zunft- und Handwerksgeist des neuen Bürgerthumes regte sich lebendig in den Städten; Fürsten und Vornehme gewannen es lieb, ihre Schlösser anmuthiger bauen und verzieren, ihre Säle mit reizenderen Gemälden ausschmücken zu lassen, als es die rohe Kunst des Mittelalters vermocht hatte. Hier sehen wir die Fürsten und den Adel die Kunst nicht allein beschützen, sondern für ihre feinsten und kühnsten Gestaltungen in der Weise begeistert, daß diese aus ihrem begeisterten Bedürfnisse geradesweges als hervorgerufen zu betrachten sind. Dieser Adel, in seiner Stellung als Adel nirgends angefochten, nichts wissend von der Plage des Knechteslebens, das seine Stellung ihm ermöglichte, dem industriellen Erwerbsgeist des bürgerlichen Lebens sich gänzlich fernhaltend, heiter in seinen Palästen und muthig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmuthigen, Schönen, und selbst Charakteristischen, Energischen geübt; und auf sein Geheiß entstanden die Werke der Kunst, die uns jene Zeit als die glücklichste Kunstperiode seit dem Untergange der griechischen Kunst bezeichnen.

Italienische Dichtung.

Wenn wir seit dem Erlöschen der griechischen Kunst uns im Gange der Weltgeschichte nach einer Kunstperiode umsehen, deren wir uns mit Stolz erfreuen wollen, so ist dieß die Periode der sogenannten „Renaissance". Hier strebt mit wahrer Riesenkraft der innere Mensch sich zu äußern. Der ganze Gährungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heroenthumes mit dem Geiste des römisch-katholizisirenden Christenthumes drängte sich von innen nach außen, gleichsam um in der Aeußerung seines Wesens den unlösbaren inneren Skrupel loszuwerden. Ueberall äußerte sich dieser Drang nur als Lust zur *Schilderung*, denn unbedingt ganz und gar sich selbst geben kann nur der Mensch, der im Inneren ganz mit sich einig ist: dieß war aber der Künstler der Renaissance nicht; dieser erfaßte das Aeußere nur in der Begierde, vor dem inneren Zwiespalte zu fliehen. Sprach sich dieser Trieb am erkenntlichsten nach der Richtung der bildenden Künste aus, so ist er in der *Dichtung* nicht minder ersichtlich. Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht, und bis zur höchsten Blüthe entwickelt. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren lebendigen Darstellung der Handlung durch wirkliche Menschen absah, war so unbegrenzt, als die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers, an die er sich einzig wandte. Dieses Vermögen fühlte sich zu den ausschweifendsten Kombinationen von Vorfällen und Lokalitäten um so mehr veranlaßt, als sein Gesichtskreis sich über ein immer anschwellenderes Meer von Hand-

---

Italienischer Adel der Renaissancezeit: IV, 280. 12. III, 36. IV, 280. — Italienische Dichtung: IV, 12. 13.

lungen verbreitete, wie sie eben aus dem Gebahren jener abenteuersüchtigen Zeit hervorgingen. Der Meister dieser liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunst war Ariosto.

Die bildende Kunst, und eine Dichtkunst, die — als schildernde — der bildenden dem Wesen, wenn auch nicht der Aeußerung nach, gleichkam, sind die eigenthümlichen, von Außen her zerstreuenden, fesselnden und ergetzenden Künste der romanischen Nationen. Nun ist zu beobachten, daß, wie die Malerei sich zu treuester Schilderung des lebendigen Menschen angelassen hatte, auch die Dichtkunst sich von der Schilderung bereits zur Darstellung wandte, indem sich vom Roman zum Drama vorschritt. Von seinem heimischen Volksschauspiel wandte sich der gebildete Italiener (und Franzose) ab; in seiner rohen Einfalt und Formlosigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wust des Mittelalters, den er eben wie einen schweren beängstigenden Traum von sich abzuschütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den litterarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Ersatz für das, nur noch den Pöbel ergetzende, Volksschauspiel vorführte. Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Scene herzustellen hatten. Stabilität der Scene ward als maaßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Drama's, den Regeln des Aristoteles. Die dramatischen Pläne, die diesem Apparate untergelegt wurden, gewannen bald stereotypen Bestand; meistens der gänzlich mißverstandenen griechischen Heroenwelt entnommen, bildeten sie ein theatralisches Gerüst, dem alle Fähigkeit, Wärme und Theilnahme zu erwecken, vollständig abging. Alle Kunst warf sich daher auch auf die Aeußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien auch alsbald sich in den musikalischen Vortrag der „Oper" verlor: die vorzeitige Blüthe einer unreifen Frucht, auf unnatürlichem, künstlichem Boden gewachsen.

Von wahrhaft rührender Belehrung ist es zu sehen, wie die Wiedergeburt der Künste bei den neueren Völkern aus dem Widerstreite der populären Naturanlagen gegen das überkommene Dogma der antiken Kritik hervorging. So beobachten wir, daß der Schauspieler eher da war, als der Dichter, der ihm die Stücke schrieb. Sollte dieser nun nach dem klassischen Schema verfahren, oder nach dem Gehalte und der Form der Improvisationen jener Schauspieler? Unstreitig liegt im Improvisiren der Grund und Kern aller mimischen Begabung, alles Schauspielertalentes. Der geniale Gozzi erklärte es für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für seine Dichtung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Mag bei einem solchen Verfahren auch auf die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgegangen sein, so sind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunst, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgetreten werden können

---

Italienische Dichtung: IV, 13. — 18. 19. 12. 19. III, 293. IV, 21. — — IX, 195. 312.

muß, wenn sich der Boden der Kunst nicht in wesenlose Künstelei auflösen soll. Womit das italienische (und französische) Drama begann, mit der äußeren Form, dazu soll das neuere Drama durch organische Entwickelung von innen heraus, auf dem Wege des Shakespeare'schen Drama's erst gelangen, und dann auch erst wird die natürliche Frucht des musikalischen Drama's reifen.

Italienische Malerei.

Die plastische Welt des griechischen Alterthumes hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Lauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre. Wir danken es den großen Italienern, diese Lehre uns neu belebt, und edelsinnig in unsere neuere Welt hinüber geleitet zu haben. Dieses mit so reicher Phantasie hochbegabte Volk sehen wir in der leidenschaftlichen Pflege jener Lehre sich völlig verzehren; nach einem wundervollen Jahrhunderte tritt es wie ein Traum aus der Geschichte, welche von nun an eines verwandt erscheinenden Volkes sich bemächtigt, wie um zu sehen, was aus diesem etwa für Form und Farbe der Welt zu ziehen sein möchte.

Die Wiedergeburt der europäischen Kunst bei den modernen Völkern lebte an den wiedergefundenen, studirten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein. Beim Wiedererwachen der Künste knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung, an die Antike an: auffällig bleibt es nun, daß ihre ideal schaffende Kraft in dem Maaße abgenommen hat, als sie von ihrer Berührung mit der Religion sich entfernte. Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene Kunst ihren Ausgang nahm und ihre höchste moderne Blüthe erreichte, fanden das Drama der christlichen Kirche nicht; aber sie erfanden die christliche Musik. Diese Kunst trat in die gleiche Wechselbeziehung zur italienischen bildenden Kunst — daher vorzüglich Malerei —, wie das Theater zur griechischen bildenden Kunst — daher vorzüglich Plastik. Sie verklärte das Auge des italienischen Malers, und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele, den in der Kirche andererseits vorkommenden Geist des Christenthums zu dringen. Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier sehen. — Doch es kam die Herrschaft der Mode: mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden. Wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Musik auch die Bildnerei zur seelenlosen Künstelei. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Betrachter das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei.

Im Betreff der großen Maler der Renaissance-Zeit beklagte schon Goethe die widerwärtigen Gegenstände, als gequälte Märtyrer u. dgl., welche sie darzustellen hatten. Zwischen jenen erhabensten kunst-religiösen Offenbarungen der göttlichen Herkunft des Erlösers und der schließlichen Werk-Vollbringung

---

Italienische Dichtung: IV, 21. — Italien. Malerei: IX, 141. — VIII, 85. III, 173. X, 284. VIII, 85. IX, 145. 146. 103. 146. 104. — X, 130. 284. 285.

des Welten-Richters, war das schmerzlichste aller Bilder, das des am Kreuze leidenden Heilandes, ebenfalls zur höchsten Vollendung gelangt, und dieses blieb nun der Grund-Typus für die mannigfachen Darstellungen der Glaubensmärtyrer und Heiligen, mit schrecklichstem Leiden, durch Entrückungs-Wonne verklärt, als Hauptgegenstand. Hier lenkte die Darstellung der leiblichen Qualen, wie die der Werkzeuge und der Ausführenden derselben, die Bildner bereits auf die gemeine reale Welt, wo dann die Vorbilder menschlicher Bosheit und Grausamkeit sich von selbst in unabweislicher Zudringlichkeit aus ihrer Umgebung ihnen darboten; von welchem Charakter ihre Besteller und Lohngeber waren, brauchen wir hierbei nicht zu untersuchen. Das „Charakteristische“ durfte den Künstler endlich als durch seine Mannigfaltigkeit lohnend anziehen: das vollendete „Portrait“ selbst des gemeinsten Verbrechers, wie er unter den weltlichen und kirchlichen Fürsten jener merkwürdigen Zeit anzutreffen war, wurde zur fruchtbringendsten Aufgabe des Malers, welcher andererseits seine Motive zur Darstellung des Schönen früh genug dem sinnlichen Frauen-Reize seiner üppigen Umgebung zu entnehmen sich bestimmt fühlte.

In das letzte Abendroth des künstlerisch idealisirten christlichen Dogma's hatte unmittelbar das Morgenroth des wiederauflebenden griechischen Kunstideales hineingeschienen: was jetzt der antiken Welt zu entnehmen war, konnte aber nicht mehr jene Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion sein, durch welche die erstere einzig aufgeblüht und zu ihrer Vollendung gelangt war. Hierüber belehre uns der Blick auf eine antike Statue der Venus, verglichen mit einem italienischen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben wurden, um über den Unterschied von religiösem Ideal und weltlicher Realität sich zu verständigen. Der griechischen Kunst konnte eben nur Formen-Sinn abgelernt, nicht idealer Gehalt entnommen werden: diesem Formensinne konnte wiederum das christliche Ideal nicht mehr anschaulich bleiben, wogegen nur die reale Welt als einzig von ihm erfaßlich scheinen mußte. Wie diese reale Welt sich endlich gestaltete, und welche Vorwürfe sie der bildenden Kunst einzig zuführen konnte, wollen wir jetzt unserer Betrachtung noch entziehen, und zunächst dagegen nur feststellen, daß diejenige Kunst, welche in ihren Affinitäten mit der Religion ihre höchste Leistung zu erreichen bestimmt war, aus dieser Durchdringung gänzlich ausgeschieden, wie nicht zu leugnen steht, in gänzlichen Verfall gerathen ist.

Italienische Musik.

Die Italiener erfanden die christliche Musik. Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst: zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wiederauflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei.

Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik, unter wel-

---

Italienische Malerei: X, 285. 130. 285. — — 285. 286. — Italienische Musik: VIII, 85. X, 286. 287. — VII, 144.

cher die Poesie fast immer mit verstanden war, nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann. Die ernste Feier des christlichen Gottesdienstes, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ natürlich auch das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus ausfallen: den Ausdruck der Melodie seinem innersten Sinne gemäß zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Accordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welch' wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwickelung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunst jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunst sich ihr vergleichen kann. Die kirchliche Musik ward auf die Worte des dogmatischen Begriffes gesungen; in ihrer Wirkung löste sie aber diese Worte, wie die durch sie fixirten Begriffe, bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, so daß sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mittheilte.

Den Verfall dieser Kunst in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von Seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Die gänzliche Verweltlichung der Kirche zog auch die Verweltlichung der Tonkunst nach sich: dort, wo beide noch vereinigt wirken, wie z. B. im heutigen Italien, ist auch in den Schaustellungen der einen wie in der Begleitung der anderen kein Unterschied von jedem sonstigen Parade-Vorgange zu bemerken. Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrina's erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derselben aus der Kirche einschreiten wollte, dem Gottesdienste zu erhalten; — was sagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteste Opernarie und Balletmusik zum Credo und Agnus erklingt?

Der Versuch, durch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Drama's zu gelangen, führte zur Oper: ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog. Die italienische Oper wurde zu einem Kunstgenre ganz für sich, das, wie es mit dem wahren Drama Nichts zu thun hatte, auch der Musik eigentlich fremd

Italienische Musik: VII, 144. 145. X, 286. — 145. X, 288. VIII, 130. — — 85. 86. VII, 126.

blieb; denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datirt für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die Demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater" von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei. Was den einzigen und wahrhaften Fortschritt der wiedergeborenen Kunst bei den Italienern aufhielt, ist nun aber — Dank den einzig großen deutschen Meistern — endlich das letztermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte.

Italienische Oper.

Die Italiener, welche für alle ihre Kunsttendenzen zunächst bei der Antike in die Schule gingen, ließen das rezitirte Drama fast gänzlich unentwickelt, und versuchten dagegen, vermöge der hier Alles beherrschenden Einwirkung der höheren gesellschaftlichen Sphäre der Nation, sofort die Rekonstruktion des Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik. Auf diesem Wege produzirten sie in immer einseitigerer Abirrung die Oper.

Die italienische Oper ist das, allerdings sonderbar ausgeschlagene, Produkt einer akademischen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den versifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatralischen Aktion nur in der Weise, wie es mit den kirchlichen Litaneien geschieht, psalmodirend absingen ließe, so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden, sobald man nämlich zugleich dafür sorge, daß Chorgesänge und Ballettänze zur gehörigen Unterbrechung einträten. Der mit affektirtem Pathos, geschraubt und unnatürlich, rezitativisch dialogisirende Sänger war demnach hier der Ausgangspunkt für die praktische Ausführung: da sein Psalmodiren unerträglich langweilig wurde, erlaubte man ihm bald durch Produktion seiner vom Texte endlich ganz abzulösenden Gesangskunststücke sich und das Publikum für die unlohnende Mühe des Rezitatives zu entschädigen; ganz so, wie dem steif antikisirenden Tänzer endlich die Pirouette und das Entrechat zugestanden wurden. Mit sehr natürlicher Folgerichtigkeit hat sich hieraus eine Gesangsvirtuosität ausgebildet, wie sie schließlich am allerbesten durch besonders hierfür zubereitete menschliche Instrumente, als welche wir die Kastraten anzusehen haben, kultivirt wurde.

Die Ausbildung des von den Italienern versuchten lyrischen Drama's zur „Oper" entschied das Bedürfniß der Melodie. Sollte hierbei zunächst die Form der griechischen Tragödie nachgebildet werden, so schien diese auf den ersten Blick sich in zwei Haupttheile zu zersetzen, in den Chorgesang und in die periodisch zur Melopöe sich steigernde dramatische Rezitation: das eigentliche „Drama" war somit dem Rezitativ übergeben, dessen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademisch approbirte Erfindung der „Arie" gebrochen

---

Italienische Musik: VII, 126. 127. VIII, 86. — Italienische Oper: IX, 164. — 242. — 177.

werden sollte. In dieser gelangte hierbei die Musik einzig zu ihrer selbständigen Form als Melodie, und sie gewann deßhalb sehr richtig einen solchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des musikalischen Drama's, daß dieses selbst endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüste für die Ausstellung der Arie herabsank. Dem Musiker wurde keine andere Aufgabe gestellt, als für einzelne bestimmte Sänger, bei welchen das dramatische Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Scene lieferten zu dieser Ausstellung der Virtuosenkunst nur den Vorwand für Zeit und Raum; mit der Sängerin wechselte die Tänzerin ab, welche ganz dasselbe tanzte, was jene sang, und der Komponist hatte keine andere Aufgabe, als Variationen des einen bestimmten Arientypus zu liefern. Hier war demnach volle Uebereinstimmung, und zwar bis in das kleinste Detail, weil namentlich auch der Komponist für ganz bestimmte Sänger komponirte und die Individualität dieser jenem den Charakter der zu liefernden Arienvariation anzeigte.

In Italien, dem Lande der spezifischen „Oper", ruht einzig auch die Herkunft unserer Opernhäuser. Hier bildete das antike Amphitheater, mit den darüber zu Logenreihen eingerichteten Stockwerken des Coliseums, sich zu dem glänzenden Versammlungssaale der unterhaltungslustigen reicheren Gesellschaft der Städte aus, in welchem das Publikum vor allem sich selbst zur Augenweide wird, und wo „die Damen, sich selbst und ihren Putz zum Besten gebend, ohne Gage mitspielen". Wie hier alles Vorgeben der Kunst von der akademisch mißverstandenen Antike herrührte, so fehlte auch die Orchestra mit der dahinter sich erhebenden Bühne nicht. Aus der Orchestra erklang die Introduktion oder das Ritornel, wie ein zum Schweigen einladender Heroldsruf; auf der Bühne erschien der Sänger im Kostüme des Helden, trug, von den Instrumenten begleitet, seine Arie vor, und überließ mit seinem Abgange das Publikum wieder der berauschenden Unterhaltung mit sich selbst.

Die italienischen Operntheater haben sich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnlichste Zerstreuung sucht. Dieses Publikum wendet seine Aufmerksamkeit während des vorgegebenen Drama's nur den glänzendsten Partieen der eben gefeierten Prima Donna oder ihres singenden Nebenbuhlers zu; den übrigen Verlauf der Oper beachtet es so gut wie gar nicht, sondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenseitigen Besuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung. Die Opernkomponisten sahen sich dieser Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künstlerische Produktivität nur auf jene bezeichneten Partieen der Oper zu verwenden, während sie alles Dazwischenliegende, namentlich die Chöre und die Partieen sogenannter Nebenpersonen, mit der absichtlichsten Nachlässigkeit durch banale, ewig sich wiederholende, gänzlich nichtssagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräusches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen sollten. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während dieser Konversation

Italienische Oper: IX, 177. VII, 126. — — IX, 235. — V, 34. VII, 165.

gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Theil derselben ausmacht. Eine italienische Oper muß wenigstens eine Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Theilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes dutzendmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert.

Der italienische Gesang war vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüthe am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettirenden kastratenhaften Sinne verwendet wurde. (Was ich hier unter „sinnlich" verstehe, möge aus dem Zurufe eines italienischen Publikums erhellen, das im Entzücken über den Gesang eines Kastraten in den Schrei ausbrach: „Gesegnet sei das Messerchen!")

Keine andere Sprache, als die italienische, konnte bei der Ausbildung des Gesanges eine so sinnliche Lust am reinen Vokalismus, musikalisch bezeichnet, am sogenannten Solfeggio, aufkommen lassen und unterstützen. Und diese Lust am sinnlichen Stimmtonschwelgen, wie sie sich nur im pathetischen Gesange vollständig sättigen kann, ist bei den Italienern so groß, daß die Anlage dieses so reich begabten Volkes auch für den populäreren Styl des fast nur geplauderten Buffo-Genre's verhältnißmäßig nur äußerst spärlich gepflegt wurde, während der weinerlich dehnende und verzierende Affekt, das eigentliche Lamento des vermeintlichen tragischen Styles, selbst den genialsten Produkten auf jenem niedereren Gebiete immer vorgezogen blieb.

Italienische Sänger und Musiker.

Ziemlich unbedeutend sind wohl gewöhnlich die Texte zu italienischen Opern, in welchen die Virtuosenleistungen des Sängers für die Hauptsache zu gelten scheinen; seiner Aufgabe jedoch wird der italienische Sänger wieder nur durch eine, seinem Gesangsvortrage unerläßliche, außerordentlich drastische Sprache selbst gerecht. Italienische Sänger sind gewohnt, nur musikalische Kompositionen vorzutragen, die auf ihre Muttersprache verfaßt sind: so wenig diese Sprache in einem vollkommen naturgemäßen Zusammenhange mit der musikalischen Melodie stehen mag, so ist doch Eines bei ihrem Vortrage unverkennbar: die genaue Beachtung der Rede, als solcher. Jedem muß die Deutlichkeit und Energie auffallen, mit der sie die Worte aussprechen, und dieß namentlich in den drastischen Phrasen des Rezitatives.

Von dem wunderlichen Begegnisse einer Einladung des Kaisers von Brasilien nach Rio de Janeiro (1857), um für die dortige ausgezeichnete italienische Operntruppe ein neues Werk zu schreiben, wirkte der eine Erfolg

Italienische Oper: VII, 165. — — VIII, 235. (III, 324.) — IX, 243. — Italienische Sänger und Musiker: X, 204. IV, 264. — VI, 380.

in mir nach, welcher mir aus der Erwägung der Möglichkeit erwuchs, für die Ausführung eines Werkes mich einmal mit italienischen Sängern zu befassen. Was jeden, dem ich meine nicht ungünstigen Ansichten hierüber mittheilte, bis zum Auflachen erschreckte, war die Erwägung des sehr tiefen Standes der rein musikalischen Bildung dieser Sänger, welcher sie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Musik wie der meinigen in irgend welchem Grade sich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur diese auf dem Intellekte dieser Sänger lastende Schwierigkeit zu überwinden sei, was vielleicht weniger durch abstraktes Universal-Studium der Musik, sondern durch ein sehr eingehendes spezifisch konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudiren dieser einen besonderen Partie, und dann leichter als man glaube, erreicht werden könne.

Die guten Anlagen des italienischen Musikers für Ton und Vortrag dürften zu vortrefflichen Bildungen benützt werden können, wenn deutsche Instrumentalmusik im Interesse des italienischen Musikgeschmackes läge. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten.

Italienische Theater und Konservatorien.

Konservatorien für Musik sehen wir zuerst in Italien begründet, zu einer Zeit wo, namentlich mit der Oper, die italienische Gesangsmusik eine so bestimmte formelle Entwickelung gewonnen hatte, daß selbst in ihrer heutigen größten Entartung die Form derselben als wesentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Die Vortragsweise, welche in den Konservatorien gepflegt und erhalten wurde, ging demnach ursprünglich von den großen musikalischen Kunstinstituten aus, in welchen die bedeutendsten Künstler der Nation unmittelbar gewirkt und geschaffen hatten. Die Konservatorien von Neapel und Mailand erhielten und pflegten, was die Theater von St.-Carlo und della Scala zuvor unter der Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur giltigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten. — Welche Vortragsweise hätte, dieser Erscheinung gegenüber, ein deutsches „Konservatorium“ für Musik“ zu „konserviren“?

Italienische Sänger und Musiker: VI, 380. — — X, 403. VIII, 341. 177. — Italienische Theater und Konservatorien: VIII, 162.

Jakobiner.

Kein Volk bedarf es mehr, in die Nöthigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche. Hiervon geschah nun Seitens der deutschen Fürsten und Regierungen gerade das Gegentheil. Der deutsche Jüngling, welcher den Soldatenrock ablegte und, statt zum französischen Frack, nun zum altdeutschen Rocke griff, galt bald als „Jakobiner", der sich auf deutschen Universitäten dem Studium des universellen Königsmordes hingäbe; und es durfte den peinlichen Gerichten übergeben werden, diesem deutschen „Demagogen"-Bunde ein Ende zu machen.

Das Mißverständniß, welches zu seiner Zeit den österreichischen Staatskanzler, Fürsten Metternich, bei der Leitung der deutschen Kabinetspolitik bestimmte, die Bestrebungen der deutschen „Burschenschaft" für identisch mit denen des ehemaligen Pariser Jakobinerclubs zu halten, und demgemäß gegen jene zu verfahren, war höchst ergiebig für den außerhalb stehenden, nur seinen Vortheil suchenden Spekulanten. Hatten die Regierungen es sich zur Maxime gemacht, die deutschen Völker nach dem Maaße der französischen Zustände zu beurtheilen, so fanden sich auch diejenigen Unternehmer ein, welche vom Standpunkte des unterdrückten deutschen Volksgeistes aus nach französischer Maxime zu den Regierungen hinaufblickten. — Der Demagoge war nun wirklich da; aber welch klägliche Aftergeburt!

Japanesen.

Von den Japanesen, welche nur Frucht-Nahrung kennen, wird der tapferste Kriegsmuth bei schärfstem Verstande gerühmt. — Neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" zeitweise unserer Kunstarten.

Jean Paul.

Während das thöricht entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstischen Impotenz verfiel, nahm die gebildete Bürgerschaft von Bayreuth an der wieder erweckten Pflege

Jakobiner: X, 68. VIII, 52. 53. — X, 69. — Japanesen: X, 306. III, 73. — Jean Paul: IX, 397.

der deutschen Litteratur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winckelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller, in der Weise zu folgen, daß ihr in den Produktionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbstironisirung „Jean Paul" sich nennenden, Friedrich Richter, ein weithin beachteter Beitrag zur Kultur jenes Geistes erwachsen konnte.

Jeanne d'Arc.

Wohl begegnen wir im Laufe der christlichen Geschichte wiederholt dem Phänomen der Befähigung zum Wunderwirken durch reine Jungfräulichkeit, davon eine metaphysische Erklärung mit einer physiologischen, sich gegenseitig stützend, sehr wohl zusammentrifft, und dieß zwar im Sinne der causa finalis mit der causa efficiens. Der große Kritiker Voltaire erkannte das „Mädchen von Orleans" nach den ihm zur Zeit vorliegenden historischen Dokumenten, und glaubte sich durch diese zu der in seinem berühmten Schmutzgedichte ausgeführten Ansicht über die „Pucelle" berechtigt. Noch Schiller lagen keine anderen Dokumente vor: sei es nun aber eine andere, wahrscheinlich fehlerhafte Kritik, oder sei es die von unseren freien Geistern verachtete Inspiration des Dichters, was es ihm eingab, „der Menschheit edles Bild" in seiner Jungfrau von Orleans zu erkennen, — er schenkte dem Volke durch seine dichterische Heiligsprechung der Heldin nicht nur ein unendlich rührendes und stets geliebtes Werk, sondern arbeitete damit auch der ihm nachhinkenden historischen Kritik vor, welcher endlich ein glücklicher Fund die richtigen Dokumente zur Beurtheilung einer wundervollen Erscheinung zuführte. Diese Jeanne d'Arc war Jungfrau und konnte es nie anders sein, weil aller Naturtrieb in ihr, durch eine wunderbare Umkehr seiner selbst, zum Heldentriebe für die Errettung ihres Vaterlandes geworden war.

Jehova.

Berufen, den auf Raub und Gewalt begründeten Staat aufzuheben, mußte der Kirche, dem Geiste der Geschichte entsprechend, die Erlangung der Herrschaft über Reich und Staaten als erfolgreichstes Mittel erscheinen. Hierzu, um verfallende Geschlechter sich zu unterwerfen, bedurfte sie der Hilfe des Schreckens, und der eigenthümliche Umstand, daß das Christenthum als aus dem Judenthume hervorgegangen angesehen werden konnte, führte zur Aneignung der nöthig dünkenden Schreckmittel.

Hier hatte der Stammgott eines kleinen Volkes den Seinigen, sobald sie streng die Gesetze hielten, durch deren genaueste Befolgung sie gegen alle übrigen Völker der Erde sich abgeschlossen erhalten sollten, die einstige Beherrschung der ganzen Welt, mit Allem was darin lebt und webt, verheißen. In Erwiderung dieser Sonderstellung von allen Völkern gleich gehaßt und verachtet, ohne eigene Produktivität, nur durch Ausbeutung des allgemeinen Verfalles sein Dasein fristend, wäre dieses Volk sehr wahrscheinlich im Ver-

Jean Paul: IX, 397. — Jeanne d'Arc: X, 280. 281. 119. 120. — Jehova: X, 298. — 298.

laufe gewaltsamer Umwälzungen ebenso verschwunden, wie die größesten und edelsten Geschlechter völlig erloschen sind. Namentlich schien der Islam dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöschung des Judenthumes auszuführen, da er sich des Juden-Gottes als Schöpfers des Himmels und der Erde selbst bemächtigte, um ihn zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben. Die Theilnahme an dieser Weltherrschaft ihres Jehova glaubten, so scheint es, die Juden verscherzen zu können, da sie andererseits Theilnahme an einer Ausbildung der christlichen Religion gewonnen hatten, welche ihnen diese, mit allen ihren Erfolgen für Herrschaft, Kultur und Zivilisation, im Verlaufe der Zeiten in die Hände zu liefern sehr wohl geeignet war.

Uns wird es dagegen genügen, den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judenthums zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten. Wie wir dieß bereits zuvor berührten, gewann gerade hieraus aber die Kirche ihre Befähigung zu Macht und Herrschaft; denn wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergießen ausziehen sahen, war nicht der Alldulder anzurufen, sondern Moses, Josua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hießen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befeuerung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon denn die Geschichte Englands aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze alttestamentliche Entwickelung der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel aufweist. Wie, ohne diese Hereinziehung des altjüdischen Geistes und seine Gleichstellung mit dem des rein christlichen Evangeliums, wäre es auch bis auf den heutigen Tag noch möglich, kirchliche Ansprüche an die „zivilisirte Welt“ zu erheben, deren Völker, wie zur gegenseitigen Ausrottung bis an die Zähne bewaffnet, ihren Friedenswohlstand vergeuden, um beim ersten Zeichen des Kriegsherrn methodisch zerfleischend über sich herzufallen? Offenbar ist es nicht Jesus Christus, der Erlöser, den unsere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den um sie versammelten Bataillonen zum Vorbild empfehlen; sondern, nennen sie ihn, so werden sie wohl meinen: Jehova, Jahve, oder einen der Elohim, der alle Götter außer sich haßte, und sie deßhalb von seinem treuen Volke unterjocht wissen wollte. Ersehen wir hieran, daß unserer so komplizirten Zivilisation selbst nur die Verhüllung ihrer durchaus unchristlichen Herkunft nicht gelingen will, und kann unmöglich das Evangelium, auf das wir trotzdem in zartester Jugend bereits vereidigt werden, zu ihrer Erklärung, geschweige denn zu ihrer Rechtfertigung herbeigezogen werden, so hätten wir in unserem Zustande sehr wohl einen Triumph der Feinde des christlichen Glaubens zu erkennen.

Daß der Gott unseres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israels erklärt werden sollte, ist eine der schrecklichsten Verwirrungen der Weltgeschichte; sie hat sich zu allen Zeiten gerächt, und rächt sich heute durch den immer unumwundener sich aussprechenden Atheismus der gröbsten wie der feinsten Geister. Wir müssen es erleben, daß der Christengott in leere Kirchen verwiesen wird, während dem Jehova immer stolzere Tempel mitten unter uns erbaut werden. Und fast scheint es seine Richtigkeit damit zu haben,

Jehova: X, 298. 299. — 299. 300. 301. 302. — 118.

daß der Jehova den so ungeheuer mißverständlich aus ihm hergeleiteten Gott des Erlösers schließlich ganz verdrängen könnte. Wird Jesus für des Jehova Sohn ausgegeben, so kann jeder jüdische Rabbiner, wie dieß denn auch zu jeder Zeit siegreich vor sich gegangen ist, alle christliche Theologie siegreich widerlegen.

Jerusalem.

Die abendländische Welt des Mittelalters, in ihrem Inneren unbefriedigt, ging endlich über Rom und den Papst hinaus, um die ächte Stätte des Heiles in Jerusalem, am Grabe des Erlösers zu finden. — Wir gönnten den Juden die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, der „Jude der Könige“ zu bleiben.

Jesuiten.

Wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Bildnerei auch die Musik zur seelenlosen Künstelei. Mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik, kontreformirte. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Betrachter das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so entstand, unter der gleichen Anleitung, die „klassische“ französische Poesie, in deren geisttödtenden Gesetzen wir eine recht sprechende Aehnlichkeit mit der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können. Wir wissen, daß der „über den Bergen“ so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist“ es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes entgegentrat.

Die Jesuiten geben dem in ihre Schule eintretenden Zöglinge als erstes und wichtigstes Pensum auf, durch die sinnreichsten und zweckdienlichsten Anleitungen hierzu unterstützt, mit dem Aufgebot und der äußersten Anstrengung aller Seelenkräfte sich die Hölle und die ewige Verdammniß vorzustellen. In Wahrheit möchte es den Einsichtsvollen dünken, daß unsere Religionslehrer zweckmäßiger verfahren würden, wenn sie dem Schüler zu allererst die Welt und unser Leben in ihr mit christlich mitleidsvoller Deutlichkeit erklärten, um so die wahre Liebe zum Erlöser aus dieser Welt, statt — wie Jene es thun — die Furcht vor einem Höllenhenker, als die Quelle aller wahren Tugend dem jungen Herzen zu erwecken.

Ueber den Besitz der Welt verständigt sich jetzt der Jude mit dem Junker, während der Jurist mit dem Jesuiten über das Recht im Allgemeinen ein Abkommen zu treffen sucht.

Jehova: X, 118. — Jerusalem: II, 195. V, 86. — Jesuiten: IX, 146. 103. 104. — — X, 163. 164. — — 301.

Jesus.

Die Richtigkeit der Behauptung, daß jedes hervorragende Individuum stets nur das Produkt seiner zeitlichen und räumlichen Umgebung, somit der geschichtlichen Periode der Entwickelung des menschlichen Gattungsgeistes, in welche es geworfen, sein könne, scheint unleugbar; nur bleibt dabei wieder zu erklären, warum jenes Individuum, je bedeutender es war, in desto größerem Widerspruche mit seiner Zeit sich befand. Um das allererhabenste Beispiel hiergegen anzuführen, dürften wir füglich auf Jesus Christus hinweisen, gegen dessen Erscheinung sich die Gattungs-Mitwelt doch gewiß nicht so benahm, als hätte sie ihn in ihrem Schooße genährt und nun als ihr recht passendes Produkt anerkennen zu dürfen geglaubt; — wenn gleich es ganz undenklich erscheinen muß, für Christus' Auftreten eine passendere Zeit und Oertlichkeit als gerade Galiläa und die Jahre seiner Wirksamkeit nachzuweisen, und wir sogleich erkennen müssen, daß etwa eine deutsche Universität der Jetztzeit unserem Erlöser auch keine besondere Erleichterung geboten haben dürfte.

Unter den Aermsten und von der Welt Abgelegensten erschien der Heiland, den Weg der Erlösung nicht mehr durch Lehren, sondern durch das Beispiel zu weisen.

Der Gründer der christlichen Religion war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die That des freiwilligen Leidens: an ihn glauben, hieß: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen, hieß: mit ihm Vereinigung suchen. Den „Armen am Geiste" war keine metaphysische Erklärung der Welt nöthig; die Erkenntniß ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur diese nicht verschlossen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen. Von den sonnenumstrahlten lieblichen Bergeshöhen, auf denen er der Menge das Heil zu verkünden liebte, deutete der immer nur sinnbildlich und durch Gleichnisse seinen „Armen" Verständliche, auf das grauenhafte, todesöde Thal „Gehenna" hinab, wohin am Tage des Gerichtes Geiz und Mord, um verzweiflungsvoll sich anzugrinsen, verwiesen sein würden. Vor dem Walten des Erlösers durfte diese Welt der Sucht und des Hasses nicht bestehen, welche er durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Wesen, als todesflüchtig, todverfallen erkannte. Dem belasteten Armen, den er zur Befreiung durch Leiden und Mitleiden zu sich in das Reich Gottes berief, mußte er den Untergang dieser Welt in ihrem eigenen Sündenpfuhle, auf der Wagschale der Gerechtigkeit liegend, zeigen.

In der Beurtheilung des Wunder-Glaubens dürften wir am besten geleitet werden, wenn wir die geforderte Umwandlung des natürlichen Menschen, welcher zuvor die Welt und ihre Erscheinungen für das Aller-Realste ansah, in Betracht ziehen; denn jetzt soll er die Welt als nur augenscheinlich und nichtig erkennen, das eigentliche Wahre aber außer ihr suchen. Bezeichnen wir nun als Wunder einen Vorgang, durch welchen die Gesetze der Natur aufgehoben werden, und erkennen wir bei reiflicher Ueberlegung, daß diese Ge-

Jesus: X, 125. 126. — — 297. — 277. 283. 282. 283. — 277. 278.

setze in unserem eigenen Anschauungsvermögen begründet und unlösbar an unsere Gehirnfunktionen gebunden sind, so muß uns der Glaube an Wunder als ein fast nothwendiges Ergebniß der gegen alle Natur sich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben begreiflich werden. Das größte Wunder ist für den natürlichen Menschen jedenfalls die Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur mit enthalten ist; das, was diese Umkehr bewirkt hat, muß nothwendig weit über die Natur erhaben und von übermenschlicher Gewalt sein, da die Vereinigung mit ihm als das einzig Ersehnte und zu Erstrebende gilt. Dieses Andere nannte Jesus seinen Armen das „Reich Gottes“, im Gegensatze zu dem „Reiche der Welt“; der die Mühseligen und Belasteten, Leidenden und Verfolgten, Duldsamen und Sanftmüthigen, Feindesfreundlichen und Allliebenden zu sich berief, war ihr „himmlischer Vater“, als dessen „Sohn“ er zu ihnen, „seinen Brüdern“, gesandt war.

Wir sehen hier der Wunder allergrößestes und nennen es „Offenbarung“.

War das größte Wunder der Umkehr des Willens zum Leben, welche alle Gläubigen an sich erfahren hatten, offenbar geworden, so war das andere Wunder der G ö t t l i c h k e i t des Heils-Verkünders in jenem bereits mit inbegriffen. Da der Heiland als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen erkannt ist, mußte in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so daß er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war nothwendig in seiner G e b u r t zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein mußte.

Das Blut des Heilands, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen, oder welcher Race sonst angehöre? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in Dem, was wir die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewußten Leidens fähigen, Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo er als Wollen der Erlösung g ö t t l i c h erscheint. Für die Entstehung des natürlichen Menschen stellt unser Schopenhauer gelegentlich eine Hypothese von fast überzeugender Eindringlichkeit auf, indem er auf das physische Gesetz des Anwachsens der Kraft durch Kompression zurückgeht, aus welchem nach abnormen Sterblichkeitsphasen ungewöhnlich häufig erfolgende Zwillingsgeburten erklärt werden, gleichsam als Hervorbringung der gegen den, das ganze Geschlecht bedrohenden Vernichtungsdruck, sich doppelt anstrengenden Lebenskraft, was nun unseren Philosophen auf die Annahme hinleitet, daß die animalische Produktionskraft, in Folge eines, bestimmten Geschlechtern noch

Jesus: X, 278. — 278. — — 279. 281. — 358. 359. 360.

eigenen Mangels ihrer Organisation, durch ihr antagonistische Kräfte bis zur Vernichtung bedroht, in einem Paare zu so abnormer Anstrengung gesteigert worden sei, daß dem mütterlichen Schooße diesesmal nicht nur ein höher organisirtes Individuum, sondern in diesem eine neue Spezies entsprossen sei. Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äußersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des in seinen edelsten Racen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein.

Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weißen Race die Fähigkeit des bewußten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung als Urquell derselben sich ergießt.

(Jesus' Stellung als Arzt der entarteten und tiefzerrütteten Gesundheit des Volkes gegenüber:) „Nun kommen die Aerzte und preisen ihre Wissenschaft, die doch nichts weiß; denn wo der Grund des Uebels liegt, das übersehen sie oder wollen es nicht sehen, damit sie dem hungernden Siechen auch noch rauben können, was ihm die letzten Kräfte erhielte. Meine Heilkunde ist einfach: lebet ihr nach meinen Geboten, so braucht ihr keine Aerzte mehr. Drum sage ich euch, sind eure Leiber zerrüttet, so sorget, daß eure Kinder heil werden und euer Siechthum nicht erben: lebet thätig in der Gemeinde, saget nicht: „das ist mein“, sondern: Alles ist unser, — so wird keiner von euch darben und ihr werdet gesunden. Die Uebel, die euch aber durch die Natur noch zustoßen, sind leicht zu heilen: weiß doch jedes Thier im Walde, welch' Kraut ihm nützet, — wie solltet ihr es nicht wissen, sobald ihr nur hell sehet und die Augen offen habt; so lange ihr aber den Weg des Elends und der Völlerei, des Wuchers und des Darbens wandelt, ist euer Auge verdeckt und ihr sehet nicht, was das Einfachste ist.“ — „Warum siechen die Thiere in der Wüste nicht? sie leben in Kraft und Freude, und wenn ihre Stunde kommt, scheiden sie still und legen sich dahin, wo ihr Schöpfer sie enden läßt.“ —

Die ungeheuere Schuld alles dieses Daseins nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich Alles was athmet und lebt erlöst wissen, sobald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde. Hiermit war dann auch die Gestalt des Göttlichen in anthropomorphistischer Weise von selbst gegeben: es war der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgespannte Leib des höchsten Inbegriffes aller mitleidvollen Liebe selbst. Ein unwiderstehlich zu wiederum höchstem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles selbstsüchtigen Willens hinreißendes — Symbol? — nein: Bild, wirkliches Abbild. In ihm und seiner Wirkung auf das Gemüth liegt der ganze Zauber, durch welchen die Kirche sich zunächst die griechisch-römische Welt zu eigen machte.

Jesus: X, 360. — 358. — — J. v. N. 44. 45. — — X, 262. 279. 280.

Was ihr dagegen zum Verderb ausschlagen mußte, und endlich zu dem immer stärker sich aussprechenden „Atheismus“ unserer Zeiten führen konnte, war der durch Herrscherwuth eingegebene Gedanke der Zurückführung dieses Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen „Schöpfer des Himmels und der Erde“, mit welchem, als einem zornigen und strafenden Gotte, endlich mehr durchzusetzen schien, als mit dem sich selbst opfernden alliebenden Heiland der Armen.

Sein eigenes Fleisch und Blut gab er, als letztes höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: — „solches allein genießet zu meinem Angedenken“. Dieses das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers ausgeübt. — Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Racen der Genuß des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen ächten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen.

In einem Winkel des Winkellandes Judäa war Jesus von Nazareth geboren. Anstatt in solcher unvergleichlich niedrigen Herkunft ein Zeugniß dafür zu erblicken, daß unter den herrschenden und hochgebildeten Völkern der damaligen Geschichtsepoche keine Stätte für die Geburt des Erlösers der Armen zu finden war, sondern gerade dieses, einzig durch die Verachtung selbst der Juden ausgezeichnete Galiläa, eben vermöge seiner tiefest erscheinenden Erniedrigung, zur Wiege des neuen Glaubens berufen sein konnte, — dünkte es den ersten Gläubigen, Armen, dem jüdischen Gesetze stumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerläßlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsstamme David's nachweisen zu können, wie zur Entschuldigung für sein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdische Gesetz. Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächten Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, so mögen wir dieß, wie alles die geschichtliche Erscheinung des Erlösers Betreffende, gern dem Historiker überlassen, der seinerseits ja wiederum erklärt mit einem „sündenlosen Jesus nichts anfangen zu können“. Uns wird es dagegen genügen, den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judenthums zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten.

Wird Jesus für des Jehova Sohn ausgegeben, so kann jeder jüdische Rabbiner, wie dieß denn auch zu jeder Zeit vor sich gegangen ist, alle christliche Theologie siegreich widerlegen. In welcher trübseligen, ja ganz unwürdigen Lage wird nun unsere gesammte Theologie erhalten, da sie unseren Kirchenlehrern und Volkspredigern fast nichts anderes beizubringen hat, als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung des wahren Inhaltes unserer so über Alles theuren Evangelien! Zu was anderem ist der Prediger auf der Kanzel angehalten, als zu Kompromissen zwischen den tiefsten Widersprüchen, deren Subtilitäten uns nothwendig im Glauben selbst irre machen, so daß wir endlich fragen müssen, wer denn noch Jesus kenne? — Vielleicht die historische Kritik? Sie

Jesus: X, 280. — 297. 360. 361. — — 299. — 118.

steht mitten unter dem Judenthum und verwundert sich, daß heute des Sonntags früh noch die Glocken für einen vor zweitausend Jahren gekreuzigten Juden läuten, ganz wie dieß jeder Jude auch thut. Wie oft und genau sind nun schon die Evangelien kritisch untersucht, ihre Entstehung und Zusammensetzung unverkennbar richtig herausgestellt worden, so daß gerade aus der hieraus ersichtlich gewordenen Unächtheit und Unzugehörigkeit des Widerspruch Erregenden die erhabene Gestalt des Erlösers und sein Werk endlich auch, so vermeinen wir, der Kritik unverkennbar deutlich sich erschlossen haben müßte. Aber nur den Gott, den uns Jesus offenbarte, den Gott, welchen alle Götter, Helden und Weisen der Welt nicht kannten, und der nun den armen Galiläischen Hirten und Fischern mitten unter Pharisäern, Schriftgelehrten und Opferpriestern mit solcher seelendurchdringenden Gewalt und Einfachheit sich kund gab, daß, wer ihn erkannt hatte, die Welt mit allen ihren Gütern für nichtig ansah, — diesen Gott, der nie wieder offenbart werden kann, weil er dieß eine Mal, zum ersten Male, uns offenbart worden ist, — diesen Gott sieht der Kritiker stets von Neuem mit Mißtrauen an, weil er ihn immer wieder für den Judenweltmacher Jehova halten zu müssen glaubt!

„Jesus von Nazareth.“

Meine vereinsamte traurige Stellung als künstlerischer Mensch kam mir nach der Ausführung der Dichtung von „Siegfried's Tod“ (im Herbst 1848) zum schmerzlichsten Bewußtsein, und der nagenden Wirkung dieses Schmerzes konnte ich nur durch Befriedigung meines rastlosen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte mich Etwas zu dichten, das gerade dieses mein schmerzliches Bewußtsein, auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise mittheile. Wie ich mit dem „Siegfried“ durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von Neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an den Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse an, nämlich dem menschlichen Jesus von Nazareth.

Zu einer, namentlich für den Künstler ergiebigen Beurtheilung der wundervollen Erscheinung dieses Jesus war ich dadurch gelangt, daß ich den symbolischen Christus von ihm unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserem Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszustände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüth, wie das Jesus', sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als daß der Einzelne, der eine so ehrlose, hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen, und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemüthssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt, somit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem besseren Jenseits, — nach dem Tode, verlangen mußte. Sah ich

Jesus: X, 119. — „Jesus von Nazareth“: IV, 402. 403. — 403.

nun die heutige moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jesus umgebende, erfüllt, so erkannte ich jetzt nur, der charakteristischen Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt. Der Tod ist hier nur das Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren wahrnehmbaren Bande jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die uns obliegende gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzuthun, daß das Selbstopfer Jesus' nur die unvollkommene Aeußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgiebt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging.*)

In diesem Sinne suchte ich meiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe eines Drama's „Jesus von Nazareth". Zwei überwältigende Bedenken hielten mich aber von der Ausführung des Entworfenen ab: diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchsvollen Natur dieses Stoffes, wie er uns eben vorliegt; andererseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Dem Stoffe, wie er nun einmal durch das religiöse Dogma und die populäre Vorstellung von ihm dem Volke sich eingeprägt hat, mußte ein zu empfindlicher Zwang angethan werden, wenn ich mein modernes Bewußtsein von seiner Natur in ihm kundgeben wollte; an seinen populären Momenten mußte gedeutet, und mit mehr philosophischer als künstlerischer Absichtlichkeit geändert werden, um sie der gewohnten Anschauungsweise zu entziehen, und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen. Hätte ich nun selbst dieß zu überwinden vermocht, so mußte ich aber doch einsehen, daß das Einzige, was diesem Stoffe die von mir beabsichtigte Bedeutung geben konnte, eben unsere modernen Zustände waren, und daß, nur gerade jetzt dem Volke vorgeführt, diese Bedeutung von Wirkung sein könnte, nicht aber dann, wenn — jenseits dieser Zustände — die einzige Möglichkeit zu ersehen war, das Drama dem Volke öffentlich vorführen zu können.

Ein klarer täuschungsloser Blick auf die äußere Welt belehrte mich entscheidend, daß ich den „Jesus von Nazareth" durchaus aufzugeben hatte.

*) Wie sehr in dieser Ausführung nur der Künstler thätig war, entgeht wohl unschwer.

„Jesus von Nazareth": IV, 403. 404. — 405. — 405. — Anmerkung unter dem Text: IV, 404.

Joseph II.

In Deutschland hat die theatralische Kunst stets in einem Kampfe zwischen dem höheren geistigen Bedürfnisse der Nation und dem niederen der materiellen Existenz gelegen. Von den vereinzelten Versuchen, in diesem Kampfe würdig zu entscheiden, war der edelste der des Kaisers Joseph II. Bemühen wir uns, die höchste Anforderung des Staates an die Wirksamkeit des Theaters in einen bündigen Ausdruck zusammenzufassen, so können wir heute noch keine schönere Bezeichnung für dieselbe finden, als den Ausspruch Kaiser Joseph's: „Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken."

Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Sing- und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wandernden, durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubühnen dem eigentlichen Publikum einzig vorgeführt worden.

Ein schönes Beispiel — das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten! — gab der feurige Kaiser Joseph II. von Oesterreich: in Wien entstand das erste Hof- und Nationaltheater; in seinen beiden Abtheilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballet zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Solde stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater. Es ist nicht möglich, den obersten Grundsatz für die Führung des Theaters umfassender und zugleich schärfer auszudrücken, als es Kaiser Joseph II. that, als er die geforderte Wirksamkeit der von ihm begründeten beiden kaiserlichen Hoftheater einzig darein setzte: „Zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beizutragen." Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht noch bestimmter so formulirt werden müssen: — es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar. Die Einwirkung auf den Geschmack des Publikums haben wir daher zuerst und fast einzig in das Auge zu fassen.

Juden.

Wer, vor etwa dreißig Jahren, die Unbefähigung der Juden zur produktiven Theilnehmung an unserer Kunst in Erwägung brachte und dieß Unterfangen nach achtzehn Jahren zu erneuern sich angeregt fühlte, hatte die höchste Entrüstung von Juden und Deutschen zu erfahren; es wurde verderblich, das Wort „Jude" mit zweifelhafter Betonung auszusprechen. Was auf dem Gebiete einer sittlichen Aesthetik den heftigsten Unwillen erregte, vernehmen wir jetzt plötzlich in populär-rauher Fassung vom Gebiete des bürger-

Joseph II.: II, 312. 314. — — VIII, 108. 109. VII, 369. 370. 376. — Juden: X, 339.

lichen Verkehres und der staatlichen Politik her laut werden. Was zwischen diesen beiden Aeußerungen als Thatsache liegt, ist die an die Juden ertheilte Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als „Deutsche“ anzusehen, — ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisirt wurden, sich für Weiße zu halten. Wer sich diesen Vorgang recht wohl überlegt, muß, wenn ihm das eigentlich Lächerliche desselben entgeht, doch wenigstens in das höchste Erstaunen über den Leichtsinn, ja — die Frivolität unserer Staats-Autoritäten gerathen, die eine so ungeheure, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unseres Volkswesens, ohne nur einige Besinnung von dem was sie thaten, dekretiren konnten.

Die Formel hierfür hieß: „Gleichberechtigung aller deutschen Staatsbürger ohne Ansehung des Unterschiedes der „Konfession“.“

Wie war es möglich, daß es je zu irgend einer Zeit Deutsche gab, welche Alles, was den Stamm der Juden uns in fernster Entfremdung erhält, unter dem Begriffe einer religiösen „Konfession“ auffaßten, da doch gerade erst und nur in der deutschen Geschichte es zu Spaltungen in der christlichen Kirche kam, welche zur staatsrechtlichen Anerkennung verschiedener Konfessionen führten? Hierbei tritt uns sogleich die neuerlich gemachte Erfahrung entgegen, daß unsere Herren Geistlichen sofort in ihrer Agitation gegen die Juden sich gelähmt fühlen, wenn das Judenthum andererseits an der Wurzel angefaßt, und z. B. die Stammväter, namentlich der große Abraham, nach dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik unterstellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive“ Religion, zu schwanken, das Anerkenntniß einer „mosaischen Konfession“ tritt zu Tage und dem Bekenner derselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutiren; denn diesen betrachten sie, auch nach der Meinung des vorigen englischen Premier-Ministers, als einen ihrer überschüssigen kleinen Propheten, von dem wir ein viel zu großes Wesen machen. Nun wird es aber schwierig sein, gerade aus der Gestaltung der christlichen Welt und dem Charakter der durch die so früh entartete Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jesus vor der durch Abraham oder Moses zu beweisen: die jüdischen Stämme sind, trotz aller Auseinandergerissenheit, bis auf den heutigen Tag mit den mosaischen Gesetzen ein Ganzes geblieben, während unsere Kultur und Zivilisation mit der christlichen Lehre im schreiendsten Widerspruche stehen. Als Ergebniß dieser Kultur stellt sich dem die letzte Rechnung ziehenden Juden die Nothwendigkeit Kriege zu führen, sowie die noch viel größere, Geld dafür zu haben, heraus. Demzufolge sieht er unsere staatliche Gesellschaft als Militär- und Zivilstand abgetheilt: da er seit ein paar Jahrtausenden im Militärsache unbewandert blieb, widmet er seine Erfahrungen und Kenntnisse mit Vorliebe dem Zivilstand, weil er sieht, daß dieser das Geld für das Militär herbeizuschaffen hat, hierin seine eigenen Fähigkeiten aber zur höchsten Virtuosität ausgebildet sind.

Die erstaunlichen Erfolge der unter uns angesiedelten Juden im Gewinn

---

Juden: X, 339. 340. — 340. — 340. 341. — 341.

und in der Anhäufung großer Geldvermögen haben nun unsere Militärstaats-Autoritäten stets nur mit Achtung und freudiger Verwunderung erfüllt: wie es uns bedünken darf, scheint die jetzige Bewegung gegen die Juden aber anzudeuten, daß man jene Autoritäten auf die Frage darnach aufmerksam machen möchte, woher die Juden denn das Geld nehmen? Es handelt sich hierbei im tiefsten Grunde, wie es scheint, um den Besitz, ja um das Eigenthum, dessen wir uns plötzlich nicht mehr sicher dünken, während doch andererseits aller Aufwand des Staates die Sicherstellung des Besitzes mehr als alles Andere zu bezwecken den Anschein hat. Was den Juden die jetzt so verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat, scheint dagegen von Niemandem gefragt, oder erwogen werden zu müssen. Allerdings sind diese darin Virtuosen, worin wir Stümper sind: allein die Kunst des Geldmachens aus Nichts hat unsere Zivilisation doch selbst erfunden, oder, tragen die Juden daran Schuld, so ist es, weil unsere ganze Zivilisation ein barbarisch-judaistisches Gemisch ist, keineswegs aber eine christliche Schöpfung. Hierüber, so vermeinen wir, wäre es auch den Vertretern unserer Kirchen räthlich zu einiger Selbsterkenntniß zu gelangen, zumal wenn sie den Samen Abraham's bekämpfen, in dessen Namen sie doch immer noch die Erfüllung gewisser Verheißungen Jehova's fordern. Ein Christenthum, welches sich der Rohheit und Gewalt aller herrschenden Mächte der Welt anbequemte, dürfte, vom reißenden Raubthiere dem rechnenden Raubthiere zugewendet, durch Klugheit und List vor seinem Feinde übel bestehen; weshalb wir denn von der Unterstützung unserer kirchlichen wie staatlichen Autoritäten für jetzt kein besonderes Heil erwarten.

Dennoch liegt der gegenwärtigen Bewegung offenbar ein innerliches Motiv zum Grunde, so wenig es sich auch in dem Gebahren der bisherigen Leiter derselben noch kundgeben mag. Wir glauben dieses Motiv als das Wiedererwachen eines dem deutschen Volke verloren gegangenen Instinktes erkennen zu dürfen. Man spricht von dem Antagonismus der Racen. Hier müßte denn wohl zunächst erkannt werden, daß, wenn wir von einer deutschen „Race" reden wollten, diese mit einer so ungemein ausgesprochenen und unverändert erhaltenen, wie der jüdischen, verglichen, sehr schwer, ja fast kaum, mit Bestimmtheit zu spezifiziren sei. Unser Volk, so kann man sagen, hat nicht den natürlichen Instinkt für das, was ihm genehm sein kann, was ihm wohl ansteht, was ihm hilft und wahrhaft förderlich ist; sich selbst entfremdet, pfuscht es in ihm fremden Manieren: keinem wie ihm sind originelle und große Geister gegeben worden, ohne daß es zur rechten Zeit sie zu schätzen wußte; setzt ihm jedoch der geistloseste Zeitungsschreiber oder Staatsrabulist mit lügnerischen Phrasen frech zu, so bestellt es ihn zum Vertreter seiner wichtigsten Interessen; läutet aber gar der Jude mit der papierenen Börsenglocke, so wirft es ihm sein Geld nach, um mit seinen Sparpfennigen ihn über Nacht zum Millionär zu machen.

Dagegen ist denn allerdings der Jude das erstaunlichste Beispiel von Racen-Konsistenz, welches die Weltgeschichte noch je geliefert hat. Ohne Vaterland, ohne Muttersprache, wird er, durch aller Völker Länder und Sprachen

---

Juden: X, 341. 339. 343. 344. — 344. 346. — 346. 347.

hindurch, vermöge des sicheren Instinktes seiner absoluten und unverwischbaren Eigenartigkeit zum unfehlbaren Sich-immer-wiederfinden hingeführt: selbst die Vermischung schadet ihm nicht; er vermische sich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigsten Racen, immer kommt ein Jude wieder zu Tage. Ihn bringt keine noch so ferne Berührung mit der Religion irgend eines der gesitteten Völker in Beziehung; denn in Wahrheit hat er gar keine Religion, sondern nur den Glauben an gewisse Verheißungen seines Gottes, die sich keineswegs, wie in jeder wahren Religion, auf ein außerzeitliches Leben über dieses sein reales Leben hinaus, sondern auf eben dieses gegenwärtige Leben auf der Erde einzig erstrecken, auf welcher seinem Stamme allerdings die Herrschaft über alles Lebende und Leblose zugesichert bleibt. So braucht der Jude weder zu denken noch auch zu faseln, selbst nicht zu rechnen, denn die schwierigste Rechnung liegt in seinem, jeder Idealität verschlossenen, Instinkte fehlerlos sicher im Voraus fertig vor. Eine wunderbare, unvergleichliche Erscheinung; der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit in triumphirender Sicherheit, und dazu deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession, der Liebling liberaler Prinzen und Garant unserer Reichseinheit! —

Trotz des sich hier herausstellenden, ganz unausgleichbar dünkenden Nachtheiles, in welchem die deutsche Race (wenn wir eine solche noch annehmen sollten) gegen die jüdische sich befindet, glaubten wir dennoch, um die jetzige Bewegung zu erklären, das Wiedererwachen eines deutschen Instinktes in ungefähre Berechnung ziehen zu müssen. Da wir von der Aeußerung eines reinen Racen-Instinktes abzusehen uns genöthigt fanden, dürften wir dagegen vielleicht einem weit höheren Triebe nachzuforschen uns gestatten, welcher, da er dem heutigen Volke doch nur dunkel und wahnvoll bewußt sein kann, wohl zuerst noch als Instinkt, dennoch aber von edlerer Abkunft und höherem Ziele, etwa als Geist reiner Menschlichkeit, bezeichnet werden müßte.

Julier.

Troja (Ilion), so überlieferte die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte alte Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht herstamme: Aeneas, der Sohn einer Göttin, habe, während der Zerstörung seiner Vaterstadt, das in ihr aufbewahrte Heiligthum (das Palladium) nach Italien gebracht: von ihm stammen die römischen Urgeschlechter, und vor allen am unmittelbarsten das der Julier; von ihm rühre, durch den Besitz jenes Urvölkerheiligthumes, der Kern des Römerthumes, ihre Religion, her. Bedeutungsvoll genug ging das Pontifikat, wie es noch als äußerliches Wahrzeichen des alten Roms bestand, als wichtigstes Attribut in die Macht des weltlichen Imperators über, und der erste, der beide Gewalten vereinigte, war eben jener Julius Cäsar, dessen Geschlecht als das urälteste, aus Asien herübergekommene, bezeichnet wurde.

Die römischen Imperatoren waren, nach dem Aussterben des julischen Geschlechtes, willkürlich erwählte, geschlechtlich jedenfalls unberechtigte Gewalthaber: ihr Reich war, noch ehe sie selbst es inne werden mochten, längst schon

Juden: X, 347. — — 347. — Julier: II, 177. 178. 177. — 182.

ein „römisches“ Reich nicht mehr; denn, war es von je her nur durch Gewalt zusammengebunden, und behauptete sich diese Gewalt meist nur durch die Kriegsheere, so waren, bei der vollkommenen Entartung und Verweichlichung der romanischen Völker, diese Heere fast nur noch durch gemiethete Truppen deutschen Stammes gebildet.

Justinian.

Was die herrlichsten Kaiser mit gutem Treu und Glauben als ideale Berechtigung für ihren Weltherrscherdrang in Anspruch genommen hatten, wandten, nach dem Falle der heldenhaft menschlichen Wibelungen, die durchaus unidealisch gesinnten Lehensträger nun auch auf ihren Besitz an: der Gottesausspruch ward aus Justinian's römischem Rechte erklärt und zum verdutzten Staunen der, dem Besitze leibeigen gewordenen Menschheit, in lateinische Gerichtsbücher gefaßt.

Unsere Kultur und Zivilisation ist nicht von unten, aus dem Boden der Natur, gewachsen, sondern von oben, aus dem Himmel der Pfaffen und dem Corpus juris Justinian's eingefüllt worden. Von der Natur gewaltsam abgelenkt, und aus der Dressur einer himmlischen und juristischen Zivilisation hervorgegangen, werden wir zur Kunst erst gelangen, wenn wir dieser Zivilisation vollständig den Rücken kehren und mit Bewußtsein uns wieder in die Arme der Natur werfen. Nicht fern genug von der erzielten Vollendung (in Staat und Kirche) könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten.

Julier: II, 182. — Justinian: II, 198. — III, 258. 261. X, 416.

Kant.

Auf dem Wege der Kritik des Denkens selbst hat uns Kant das Licht für die richtige Erkenntniß der Dinge angezündet.

Uns lehrte der große Kant, das Verlangen nach der Erkenntniß der Welt der Kritik des eigenen Erkenntniß-Vermögens nachzustellen; gelangten wir hierdurch zur vollständigsten Unsicherheit über die Realität der Welt, so lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weiter gehende Kritik, nicht mehr unseres Erkenntniß-Vermögens, sondern des aller Erkenntniß in uns vorangehenden eigenen Willens, die untrüglichsten Schlüsse auf das An-sich der Welt zu ziehen. „Erkenne dich selbst, und du hast die Welt erkannt", — so die Pythia; „schau um dich, dieß alles bist du", — so der Brahmane. Wie gänzlich uns diese Lehren uralter Weisheit abgekommen waren, ersehen wir daraus, daß sie erst nach Jahrtausenden auf dem genialen Umwege Kant's uns durch Schopenhauer wieder aufgefunden werden mußten.

Da zu jeder Erkenntniß zweies gehört, nämlich Subjekt und Objekt, und für unsern Gegenstand als Objekt unser Kunstwerk gestellt war, so war eine Kritik des Publikums, dem das Kunstwerk vorzuführen war, als des Subjektes nicht zu übergehen. Ja, es mußte uns eine vorzüglich gründliche Untersuchung der Eigenschaften des Publikums nicht minder zweckmäßig dünken, als dem großen Kant die Kritik der menschlichen Urtheilskraft erschien, als er aus dieser Kritik erst richtige Schlüsse auf die Realität oder Idealität der Welt als Objekt zu ziehen sich getraute.

Karl der Große.

Karl der Große, dessen Vorgänger das tief entartete Geschlecht der Merwingen endlich ganz beseitigt hatten, gewann und beherrschte die ganze deutsche Welt und das ehemalige weströmische Reich, so weit deutsche Völker es inne hatten; er konnte sich somit durch den thatsächlichen Besitz als in das Recht der römischen Kaiser eingetreten betrachten, und die Bestätigung desselben durch den römischen Oberpriester sich zuertheilen lassen.

Wenn Karl der Große von der Höhe seines weströmischen Kaiserthrones über die ihm bekannte Welt hinblickte, so mußte er zunächst inne werden, daß in ihm und seinem Geschlechte das deutsche Urkönigthum einzig und allein

Kant: IX, 211. — X, 338. — — 369. — Karl der Große: II, 169. — 170.

erhalten war: alle Königsgeschlechter der ihm blutsverwandten deutschen Stämme, so weit die Sprache ihre gemeinschaftliche Herkunft bezeugte, waren vergangen oder bei der Unterwerfung vernichtet worden, und er durfte sich somit als den alleinigen Vertreter und blutsberechtigten Inhaber deutschen Urkönigthumes betrachten. Dieser thatsächliche Bestand konnte ihn und die ihm zunächst verwandten Stämme der Franken sehr natürlich zu dem Bedünken führen, in sich das besonders begünstigte älteste und unvergänglichste Stammgeschlecht des ganzen deutschen Volkes zu erkennen, und endlich eine ideelle Berechtigung zu dieser Annahme in ihrer uralten Stammsage selbst zu finden, deren Mittelpunkt der Besitz des „Hortes“, des Inbegriffes der Herrschergewalt, ist. Karl der Große, zum wirklichen Besitze der Herrschaft über alle deutschen Völker gelangt, wußte recht wohl, was und warum er es that, als er sorgfältig alle Lieder der fränkischen Stammsage sammeln und aufschreiben ließ: durch sie wußte er den Volksglauben an die uralte Berechtigung seines Königsstammes von Neuem zu befestigen.

Der bis dahin jedoch mehr roh und sinnlich befriedigte Herrschertrieb der Nibelungen sollte von Karl dem Großen aus aber endlich auch in den Drang nach idealer Befriedigung hingeleitet werden: der hierzu anregende Moment ist in der von Karl angenommenen römischen Kaiserwürde zu suchen.

Werfen wir einen prüfenden Blick auf die außerdeutsche Welt, so weit sie Karl dem Großen offen lag, so bietet sie dasselbe königslose Aussehen dar, wie die unterworfenen deutschen Stämme. Die romanischen Völker, denen Karl gebot, hatten längst durch die Römer ihre Königsgeschlechter verloren; die an sich gering geschätzten slavischen Völker, einer mehr oder minder vollständigen Germanisirung vorbehalten, gewannen für ihre ebenfalls der Ausrottung verfallenden herrschenden Geschlechter nie eine den Deutschen sie gleich berechtigende Anerkennung. Rom allein bewahrte in seiner Geschichte einen Herrscheranspruch, und zwar den Anspruch auf Weltherrschaft; diese Weltherrschaft war im Namen eines Volkes, nicht aus der Berechrigung eines etwa uralten Königsgeschlechtes, dennoch aber in der Form der Monarchie, von Kaisern ausgeübt worden. Diese Kaiser, in letzter Zeit willkürlich bald aus diesem, bald aus jenem Stamme der wüst durcheinander gewürfelten Nationen ernannt, hatten nie ein geschlechtliches Anrecht auf die höchste Herrscherwürde der Welt zu begründen gehabt. Ihr Reich war, ehe noch sie selbst es inne werden mochten, längst schon ein „römisches Reich“ nicht mehr; denn war es von jeher nur durch Gewalt zusammengebunden, und behauptete sich diese Gewalt meist nur durch die Kriegsheere, so waren, bei der vollkommenen Entartung und Verweichlichung der romanischen Völker, diese Heere fast nur noch durch gemiethete Truppen deutschen Stammes gebildet. Der, aller realen weltlichen Macht allmählich entsagende römische Geist kehrte nach langer Selbstentfremdung somit nothwendig wieder zu seinem Urwesen zurück, und produzirte so, durch Aufnahme des Christenthumes, in neuer Entwickelung aus sich das Werk der römisch-katholischen Kirche: der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäsar wieder Numa, in neuer besonderer Eigenthümlichkeit.

Karl der Große: II, 170. 158. 174. — 175. — 175. 182.

Zu dem Pontifex maximus, dem Papste, trat nun der sich kräftig bewußte Vertreter weltlichen Urkönigthumes, Karl der Große; die zersprengten Träger des ältesten Königthumes und des ältesten Priesterthumes (der trojanischen Sage gemäß: der königliche Priamus und der fromme Aeneas) fanden sich nach langer Trennung wieder, und berührten sich wie Leib und Geist des Menschenthumes. Freudig war ihre Begegnung: nichts sollte die Wiedervereinigten je trennen können; einer sollte dem andern Treue und Schutz gewähren: der Pontifex krönte den Cäsar, und predigte den Völkern Gehorsam gegen den ächten König; der Kaiser setzte den Gottespriester in sein oberstes Hirtenamt ein, zu dessen Ausübung er ihn mit starkem, weltlichem Arme gegen jeden Frevler zu schützen übernahm.

War nun der König thatsächlich Herr des weströmischen Reiches, und mochte der Gedanke der urköniglichen Berechtigung seines Geschlechtes ihm den Anspruch auf vollendete Weltherrschaft erwecken, so erhielt er im Kaiserthume, namentlich durch den ihm übertragenen Schutz der über alle Welt zu verbreitenden christlichen Kirche, eine noch verstärkte Berechtigung zu diesem Anspruche. Während in dem Jahrhunderte nach Karl dem Großen, unter seinen immer unfähiger werdenden Nachkommen, der thatsächliche Königsbesitz und die Herrschaft über die unterworfenen Völker sich immer mehr zerstückelte und an wirklicher Macht verlor, entsprangen alle Greuelthaten der Karlingen einem ihnen allen urgemeinschaftlichen, inneren Antriebe, dem Verlangen nach dem alleinigen Besitze des Nibelungenhortes, d. h. der Gesammtherrschaft. Von Karl dem Großen ab schien diese aber ihre erhöhte Berechtigung im Kaiserthume erhalten zu müssen, und wer die Kaiserkrone gewann, dünkte sich der wahre Inhaber des Hortes zu sein.

Zum ersten Male kommt bei Gelegenheit der Theilung des Reiches Karl's des Großen der Name „Deutschland" zum Vorschein, und zwar als Kollektivname für sämmtliche deutsche Stämme diesseits des Rheines. Mochte der Heldenglanz Karl's des Großen, in dessen Macht der Keim des Nibelungenhortes zu vollster Kraft zu gelangen schien, eine Zeit lang den Unmuth der deutschen Stämme zertheilt, und namentlich den Glanz der eigenen Königsgeschlechter sie vergessen gemacht haben, nie doch verschwand die Abneigung gänzlich, und unter Karl's Nachfolgern lebte sie so stark wieder auf, daß dem Streben der unterdrückten deutschen Stämme nach Befreiung von der fränkischen Herrschaft hauptsächlich die Theilung des großen Reiches und das Losreißen des eigentlichen Deutschlands aus ihm beizumessen ist. Alle innere Bewegung Deutschlands ging daher auf Unabhängigkeit der einzelnen Stämme unter neu hervortretenden alten Stammgeschlechtern, durch Vernichtung der einigenden königlichen Gewalt. Erst Otto I. gelang es, sich Deutschland völlig zu erobern: zur vollkommenen Befestigung seiner Königsgewalt scheint endlich aber auch die Erlangung der römischen Kaiserwürde, wie sie Karl der Große erneuert hatte, nicht wenig beigetragen zu haben.

In Karl dem Großen gelangt der oft angezogene uralte Nibelungen-Mythus zu seiner realsten Bethätigung in einem harmonisch sich einigenden,

Karl der Große: II, 182. 183. — 183. 184. — X, 55. II, 158. 159. 160. — — 183.

großartigen Weltgeschichtsverhältnisse. Von da ab sollte nun ganz in dem Maaße, als seine reale Verkörperung sich zersetzte und verflüchtigte, das Wachsthum seines wesenhaften idealen Gehaltes sich bis dahin steigern, wo nach aller Entäußerung des Realen, die reine Idee, deutlich ausgesprochen, in die Geschichte tritt, und sich endlich aus ihr zurückzieht, um, auch dem äußeren Gewande nach, völlig wieder in die Sage aufzugehen. In diesem Sinne sprach die Auflösung des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ nichts Anderes als ein Ueberwiegen der praktisch realistischen Tendenz der europäischen Bildung aus.

Karl V.

Das unermeßliche Unglück Deutschlands war, daß um jene Zeit, als der deutsche Geist für seine Aufgabe auf dem erhabenen Gebiete der Religion heranreifte, das richtige Staatsinteresse der deutschen Völker dem Verständnisse eines Fürsten zugemuthet blieb, welcher dem deutschen Geiste völlig fremd, zum vollgültigsten Repräsentanten des undeutschen, romanischen Staatsgedankens berufen war: Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Erzherzog von Oesterreich, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches, mit dem Gedanken an die Aneignung der Weltherrschaft, die ihm zugefallen wäre, wenn er Frankreich wirklich hätte bezwingen können, hegte für Deutschland kein anderes Interesse, als dasjenige, es seinem Reiche als fest gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. An seinem Wirken zeigte sich zuerst das große Ungeschick, welches in späterer Zeit fast alle deutschen Fürsten zum Unverständniß des deutschen Geistes verurtheilte. Welches Gute und Weltbedeutungsvolle hier in das Leben hätte treten können, in welcher Weise auch die wirkliche religiöse Frage zur Ehre des deutschen Geistes gelöst worden sein würde, wenn Deutschland damals ein vollblutig patriotisches Oberhaupt zum Kaiser gehabt hätte, läßt sich kaum nur annähernd ermessen, während wir dagegen nur die Ergebnisse des unseligen Widerstreites des deutschen Geistes mit dem undeutschen Geiste des deutschen Reichsoberhauptes vor uns haben. In diesem Widerstreite ist das deutsche Volk seinem gänzlichen Untergange nahe gebracht worden, ja es hat diesen, durch den Ausgang des dreißigjährigen Krieges, fast vollständig erlebt.

Heinrich von Kleist.

Eine Reihe hochbegabter Epigonen, von Kleist bis zu Platen, that die unerschöpfliche Begabung des deutschen Geistes noch kräftig kund.

Ich ziehe den deutschen Schauspielern eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutschen Grundcharakter angemessen, geführt wissen möchte, um sicher zu bleiben, daß sie sich von undeutscher Affektation, somit vom Verderb ihrer Kunst, ferne hielten. Wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigenthümlich tüchtigen deutschen

Karl der Große: II, 183. 184. VIII, 66. — Karl V.: X, 59. 60. — Heinrich von Kleist: VIII, 77. — — IX, 227. 224.

Wesens hin sogleich ein allervortrefflichstes Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleist's wundervollen „Prinz von Homburg".

Können unsere Schauspieler dieses Stück noch gut spielen?

Vermögen sie es nicht mehr, ein deutsches Theaterpublikum von Anfang bis zu Ende in treuester Theilnahme an eine Aufführung gerade dieses Stückes zu fesseln, so dürfen sie auch nur sich selbst das Zeugniß der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen, und für alle Fälle mögen sie dann von dem Vorgeben, Schiller und Shakespeare darstellen zu wollen, gänzlich sich abwenden. Denn gerathen wir in das Bereich des höheren Pathos', so betreten wir ein Gebiet, auf welchem nur noch das Genie uns etwas Wahrhaftes geben kann: dieses Genie ist aber zu jeder Zeit selten, und seine Leistungen, das „Ungemeine", für jeden beliebig angeordneten Theaterabend unserer weitversprengten deutschen National-Bühne in Forderung stellen zu wollen, muß uns durchaus unsinnig erscheinen. Wenn demnach alle unsere verschiedenen Theater nur jener einen Pflege der Gesundheit der theatralischen Kunst mit treuer Sorge sich hingäben, und hierfür nie die Sphäre derselben überschritten, welche ich zuvor mit der Hinweisung auf Kleist's „Prinzen von Homburg" zog, so würde es dagegen einer Vereinigung der vorzüglichsten Kräfte dieser Theater wohl anstehen, auch über diese Sphäre hinaus ihre Bemühungen zu richten, sobald dieß selten und nur auf die Anregung durch hervortretende besondere Begabungen geschähe.

Konrad I. von Franken.

Als die männlichen Karlingen in Deutschland gänzlich ausstarben, erkennen wir den Zeitpunkt, wo die völlige Trennung der deutschen Stämme fast schon eingetreten war. Die deutsche Kirche, namentlich ihr eigentlicher Patriarch, der Erzbischof von Mainz, rettete damals die Einheit des Reiches durch Uebertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken, der weiblicherseits ebenfalls von dem alten Königsgeschlechte herstammte: nur gegen die Schwäche auch seiner Regierung trat endlich die nothwendig erscheinende Reaktion ein, welche sich im Versuche der Wahl eines Königs aus dem mächtigsten der früher unterworfenen, jetzt aber nicht mehr zu bewältigenden, deutschen Volksstämme kundgab.

Konrad II. der Salier.

Das Jahrhundert des Königthumes des sächsischen Hauses bildet verhältnißmäßig nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrschaft des fränkischen Stammes, denn an einen Sprossen dieses Stammes, Konrad den Salier, bei welchem wiederum weibliche Verwandtschaft mit den Karlingen nachgewiesen und in das Auge gefaßt wurde, kam nach dem Erlöschen des sächsischen Hauses wieder die Königsgewalt, und verblieb nun bis zum Untergange der „Gibelinen" bei ihm.

Heinrich von Kleist: IX, 224. — 224. — 224. 225. 226. — Konrad I. von Franken: II, 159. — Konrad II. der Salier: II, 160.

Konradin.

Erst mit der Enthauptung des jungen Konrad in Neapel ist das uralte Königsgeschlecht der „Wibelingen" als gänzlich erloschen zu betrachten, und, streng genommen, müssen wir erkennen, daß nach ihm es keine deutschen Könige, viel weniger noch Kaiser nach dem, den Wibelingen inwohnenden hohen, idealen Begriffe von dieser Würde, mehr gegeben hat.

Ein Todesschrei des Entsetzens ging durch alle Völker, als Konrad's Haupt in Neapel unter den Streichen Karl's von Anjou fiel, der in allen seinen Zügen wohlgetroffen als das Urbild alles nachwibelingischen Königthumes gelten kann. Mit dem Untergange der Wibelungen war die Menschheit von der letzten Faser losgerissen worden, mit der sie gewissermaaßen an ihrer geschlechtlich-natürlichen Herkunft gehangen hatte. Der Hort der Nibelungen hatte sich in das Reich der Dichtung und der Idee verflüchtigt; nur ein erdiger Niederschlag war als Bodensatz von ihm zurückgeblieben: der reale Besitz.

Kopernikus.

Die Männer der Wissenschaft machen sich weis, Kopernikus habe mit seinem Planetensystem den alten Kirchenglauben ruinirt, weil er ihm die Himmelswohnung für den lieben Gott fortgenommen. Wir dürfen dagegen finden, daß die Kirche durch diese Entdeckung sich nicht wesentlich in Verlegenheit gesetzt gefühlt hat: für sie und alle Gläubigen wohnt Gott immer noch im Himmel, oder etwa — wie Schiller singt — „über'm Sternenzelt". Der Gott im Inneren der Menschenbrust, dessen unsere großen Mystiker über alles Dasein dahin leuchtend so sicher sich bewußt wurden, dieser Gott, der keiner wissenschaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu schaffen gemacht. Uns Deutschen war er innig zu eigen geworden; und, da er uns schwinden sollte, ließ er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück.

Der schlagendste Beweis dafür, wie wenig uns die Wissenschaften ꝛc. nützen, ist, daß Kopernikus' System für den allergrößten Theil der Menschen den lieben Gott doch noch nicht aus dem Himmel delogirt hat: hier muß wohl von wo anders angefangen werden, wozu der Gott des Innern eben verhelfen möchte! Diesem aber ist es ganz gleichgültig was die Kirche an Kopernikus ärgert.

Theodor Körner.

Als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuselter Civilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen waren, da war es der „deutsche Jüngling", der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klange

Konradin: II, 161. — 195. 196. — Kopernikus: X, 40. 41. — — E. 116. — Theodor Körner: VIII, 51.

von Leyer und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte?

Noch Weber hatte sich in seiner frühesten Jugend vergeblich bemüht, in der „Coloraturarie" etwas zu leisten. Es bedurfte des herzlichen Aufschwunges der Jahre der Befreiungskriege, um den Sänger der Körner'schen Lieder nun auf seine eigenen Füße zu stellen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Jägermelodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

August v. Kotzebue.

Es ist höchst merkwürdig, und gehört dem unvergleichlichen Charakter der deutschen Geschichte ganz eigenthümlich an, daß der Wurm, der an der deutschen Kunstblüthe nagte, derselbe Dämon war, der auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen verderblich ward.

War es dem Czaren nicht gelungen, aus einem russischen Staatsrathe einen Ballettänzer zu machen, so fand er es doch möglich, aus einem deutschen Possenreißer einen russischen Staatsrath zu Stande zu bringen. August von Kotzebue bereitete Schiller und Goethe am eigenen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, winzigen Weimar, die ersten Verlegenheiten und Aergernisse der Störung und Verwirrung. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, leichtsinniges, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm der Götter ärgerte. All' ihr Wirken war so neu und kühn: war es nicht zu stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, mit dem nur Etwas anzugeben war; Ritterstücke, Zoten, endlich — um der Sache recht beizukommen — Rührstücke. Alles, was von schlechten Neigungen, schlechten Gewohnheiten und schlechten Anlagen bei Publikum und Schauspielern vorhanden war, regte er auf und setzte es in's Spiel. Benj. Constant's Voraussehung begann sich in Paris zu erfüllen: das Monstrum des Melodrama's war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär' es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry" zur Niederlegung der Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zur wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besonders neue Mischung war dazu gut. Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern", — an Shakespeare, ja Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obscönes geläufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Obscönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorschein. Kotzebue arrangirte das „Schlüpfrige", d. h. das gänzlich Nichtige, welches sich so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten Etwas sucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obscöne gezeigt wird, — aber so, daß die Polizei Nichts dagegen sagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwickelung in Deutschland gewonnen. Kotzebue schrieb

Th. Körner: VIII, 51. — X, 206. VIII, 59. — Aug. v. Kotzebue: VIII, 105. — 105. 106.

seine staatsräthlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutschen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erstach den Staatsrath vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige That. In ihr war Alles Instinkt: der russische Czar handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtsinnigen Berichte seines Staatsrathes sich schreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebue's politische Unschädlichkeit nichts Anderes entgegnen konnte, als — dieser sei der Verführer der deutschen Jugend, der Verräther des deutschen Volkes. — Ueber diese That machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß darüber fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiß ist nur, daß Kotzebue's Geisteserben das deutsche Theater gehörte.

Kotzebue war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rocke hatte ihn erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas sehr Verfängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutschen Röcke abzuschaffen, und Kotzebue's Sache zur eigenen zu machen. „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird zum point d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an euren rechten Platz als unterthänige Handlanger! Der richtige Hofkavalier versteht einzig die neue Tendenz." Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliches klares Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als greifbares Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus.

Laios.

Aus dem zum Eigenthum gewordenen Besitze, der wunderbarer Weise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. Als den Keim aller Verbrechen der Oidipussage erkennen wir die Herrschaft des Laios, um deren ungeschmälerten Besitzes willen dieser zum unnatürlichen Vater ward.

Dem Vater Laios war von der Pythia verkündet worden, ein ihm zu gebärender Sohn würde ihn dereinst umbringen. Nur um kein öffentliches Aergerniß zu bereiten, gab der ehrwürdige Vater heimlich den Befehl, das neugeborene Knäblein in irgend welcher Waldecke zu tödten, und bewies sich hierin höchst rücksichtsvoll gegen das Sittlichkeitsgefühl der Bürger Thebens, die, wäre der Mordbefehl öffentlich vor ihren Augen ausgeführt worden, nur den Aerger dieses Skandals und die Aufgabe, ungewöhnlich viel zu den Göttern zu beten, keineswegs aber den nöthigen Abscheu empfunden haben würden, der ihnen die praktische Verhinderung der That und die Strafe des bewußten Sohnesmörders eingegeben hätte; denn die Kraft des Abscheues wäre ihnen sogleich durch die Rücksicht erstickt worden, daß durch diese That ja die Ruhe im Orte gewährleistet war, die ein (in Zukunft jedenfalls ungerathener) Sohn gestört haben müßte. So brachte bei Entdeckung der unmenschlichen That des Laios diese That selbst eigentlich keine rechte Entrüstung hervor, ja, es wäre Allen gewiß lieber gewesen, wenn der Mord wirklich vollzogen worden; denn dann wäre ja Alles gut gewesen und in Theben hätte es keinen so schrecklichen Skandal gegeben, der die Bürger auf lange Jahre in so große Beunruhigung stürzte. Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur, und selbst die gewohnte Sittlichkeit, um den Preis des bewußten, absichtlichen, von der unväterlichsten Eigensucht eingegebenen Mordes eines Kindes durch seinen Vater, — waren jedenfalls berücksichtigungswerther, als die natürlichste menschliche Empfindung, die dem Vater sagt, daß er sich seinen Kindern, nicht aber diese sich aufzuopfern habe.

Heinrich Laube.

Mir behauptete einmal ein deutscher Dichter, trotz Allem und Jedem seien doch die Franzosen die eigentlichen „Griechen" unserer Zeit, und namentlich hätten die Pariser etwas Athenisches an sich.

Laios: IV, 82. — 76. 77. — Heinrich Laube: I, 221.

Ich habe dem jugendlichen Erblühen des Pflanze des „jungen Deutschland" zugesehen. Ihre Pfleger begannen mit dem Krieg gegen litterarische „Orthodoxie", womit der Glaube an unsere großen Dichter und Weisen des vorausgegangenen Jahrhunderts gemeint war, bekämpften die ihnen nachfolgende, sogenannte „Romantik", gingen nach Paris, studirten Scribe und E. Sue, übersetzten sie in ein genial-nachlässiges Deutsch, und endeten zum Theil als Theater-Direktoren, zum Theil als Journalisten für den populären „häuslichen Herd".

Dem alten Wiener Hofburg-Theater ging auf diesem Wege der letzte Nimbus seiner ehemaligen, auf eine gewisse bürgerlich konventionelle Biederkeit im Schauspielwesen begründeten, Tüchtigkeit seiner Leistungen verloren. Da nun einmal immer einstudirt und abgerichtet werden mußte, namentlich wenn Litteraten sich in das Theater mischten, so ging es hier auf die französische Gewandtheit los, welche uns so offenbar abging, wie Jeder dieß erkennen mußte, sobald er sich einmal in Paris das Theaterspielen angesehen hatte. Von der Wirksamkeit eines seit den letzten zwei Dezennien zu angesammelter Erfahrung gelangten Wiener Theaterdirektors, welcher dem deutschen Theaterwesen ohne übersetzte französische Stücke nicht beikommen zu dürfen der Meinung war, berichtet uns, unter enthusiastischer Berühmung derselben, ein jetzt für sehr geistreich geltender Litterat, daß er einem Schauspieler in der Probe, ihn unterbrechend, zurief: „Pause! — Das war ein Witz: lassen Sie dem Publikum Zeit, ihn zu verschlucken!" — Das Theater durfte auf diese Weise sich etwa in der Sphäre des A m ü s a n t e n erhalten. Hier arbeitete man sich bis zu der Verwunderung darüber hinauf, daß Leute für das Theater schreiben wollten, welche gar nichts vom Komödiespielen verstünden: daß dieses andererseits sehr schnell und gehörig zu erlernen sei, das glaubte man ja eben selbst zu beweisen, indem aus einem dem Verderben zuneigenden Litteraten so leicht ein tüchtiger Komödiantenchef geworden war, — was wiederum Anderen, z. B. den Herren Gutzkow und Bodenstedt, doch nicht gelingen wollte.

Der Litterat, sobald man ihn zum Direktor machte, ward zum Konkurrenten seiner Schauspieler: er wollte so gut gefallen, wie diese, und, genau betrachtet, dünkte ihn der Beifall des Publikums gerechter, wenn er ihm statt dem Schauspieler zugetheilt würde, da er ja doch der Verfasser des Rezeptes sei, nach welchem jene Arkana erst zur Wirkung gebracht wurden. Hier wurden nun die Schauspieler so verwendet, daß das Licht der Bewunderung, namentlich von Seiten der Zeitungspresse, immer auf das geistvolle „Totale" der Aufführungen fiel, durch welche, wenn nicht die Uebersetzungen oder gar „Originalstücke" des Direktors, so doch wenigstens die von seiner meisterhaften Hand gelieferten Bearbeitungen solcher verherrlicht wurden. Nun war auf einmal selbst Shakespeare begriffen und dem deutschen Publikum erst ordentlich geschenkt worden; und dieß Alles geschah mit Schauspielern, die, namentlich auch in den Augen des für sie alle eintretenden Dramaturgen, nicht der Rede werth waren; denn darin bestand sein Triumph, mit seiner Truppe und etwa einem bisher für undankbar geltenden Theaterstücke den Lobspruch einzuernten,

---

Heinrich Laube: X, 80. — IX, 209. 214. 209. — 267.

mit welchem man z. B. Meyerbeer schmeichelte, nämlich daß er ein albernes Süjet so wundervoll komponirt habe.

Daß auch hierbei nicht viel herauskommen will, scheint wiederum nicht gänzlich unbeachtet zu bleiben. Ich für mein Theil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des „Faust" im Wiener Burgtheater bei, nach deren ersten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters ertheilten Rathe entfernte, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, Alles gerade noch einmal so schnell, als sie es gethan, zu sagen, und diese Maaßregel mit der Uhr in der Hand durchzusetzen suchen; so nämlich schien es mir möglich, erstlich den grenzenlosen Unsinn, in welchen jene Leute bei ihrem Tragiren verfielen, wenigstens einigermaaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauspieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht selbst gemeinen Sprache zu nöthigen, in welcher ihnen dann wohl selber der erste populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man diese Zumuthung für unschicklich, und vermeinte, die Schauspieler würden dann in den Ton der sogenannten Konversationsstücke verfallen, welche zwar andererseits ihre Stärke seien, in denen es aber doch zu einer Haltung käme, wie sie für eine Goethe'sche Tragödie unrathsam werden müßte. Eben diese Konversationsstücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konversationston unserer deutschen Schauspieler bestehe: „ein deutscher Konversationston"! — Die Benennung sagt Alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhausische Konversationslexikon! — Diesen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Cocquetterie auf „Faust" anwenden zu sollen, mußte allerdings selbst einem modernen Theaterdirektor frevelhaft vorkommen.

Lateiner.

Die ars poetica der Lateiner mag als „Kunst" gelten, und von ihr alle Künstlichkeit des Vers- und Reimwesens bis auf den heutigen Tag abgeleitet werden. Ihr entsprießt, was seit Homer sich als sogenanntes „episches Dichtungswerk" ausgab, und haben wir seitdem dem wahren epischen Dichterquell nur noch im Volksmärchen und in der Sage nachzuforschen, wo wir ihn dann noch gänzlich von der Kunst unberührt finden.

Von der sogenannten „neueren attischen Komödie" aus bildete sich das lateinische Theater, durch alle Zeiten und Völker lateinischer Herkunft oder Mischung, nach dem Begriffe der „Kunstkomödie", weiter. Hier sitzt der Kunstkenner vor der Bühne, auf welcher der Akteur „seine Rolle gut zu spielen" sich angelegen sein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Mißfallens kundgegeben; von diesen hängt der Glücksstand des Mimen ab, und was man endlich unter „Komödiespielen" zu begreifen hat, darf man nicht gering anschlagen, wenn man erwägt, daß der göttliche Augustus selbst auf seinem Sterbelager sich für einen guten Komödianten gehalten wissen wollte.

Das, was wir mit Bezug auf die Ausbildung von Kunstfähigkeit in der

Heinrich Laube: IX, 267. — 267. 221. 222. — Lateiner: X, 190. — — IX, 197. 198. — 200.

modernen Welt „Talent“ nennen, gehört als natürliche Begabung den lateinischen Völkern an, in größter Ausbreitung aber dem französischen Volke als entsprechende Befähigung zur Geltendmachung der ihm eingeimpften Kulturtendenzen. Ob dem Deutschen eine gleiche Begabung innewohne, würde sich erst dann zeigen können, wenn er sich von einer ganz ihm eigenen und seinem wahren Wesen entsprechenden Kultur umgeben sähe.

Den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches nennt Gobineau, nach einem Hauptstamme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, den semitischen, weist seinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus mit größter Sicherheit nach, und findet ihn, seinen wesentlichen Zügen nach, in der so sich nennenden „lateinischen“ Race, durch alle ihr widerfahrenen neuen Vermischungen hindurch, forterhalten. Das Eigenthum dieser Race ist die römisch-katholische Kirche; ihre Schutzpatrone sind die Heiligen, welche diese Kirche kanonisirte, und deren Werth in unseren Augen dadurch nicht vermindert werden soll, daß wir sie endlich nur noch im unchristlichsten Prunke ausgestellt dem Volke zur Verehrung vorgeführt sehen. Es ist uns unmöglich geworden, dem, durch die Jahrhunderte sich erstreckenden, ungeheueren Verderbe der semitisch-lateinischen Kirche noch wahrhafte Heilige, d. h. Helden-Märtyrer der Wahrhaftigkeit, entwachsen zu sehen.

Leibnitz.

Betrachtet zwei Portraits: hier Dürer, dort Leibnitz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unseres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick!

Ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreich's den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elendes der deutschen Nation.

Leipzig.

Ich bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. — „Klein-Paris“, das bereits mit ziemlich starkem Anspruch auf Anregung und Angeregtheit erfüllte Leipzig. — In Leipzig sitzt der Buchhandel der Gelehrtheit so nahe auf dem Halse, daß es für Einsichtsvolle fast zu der Frage kommen dürfte, wer denn eigentlich unsere moderne Bildung mehr in der Hand habe, die Universität oder der Buchhandel, da man aus den Büchern doch offenbar Dasselbe, wenn nicht mehr, als von den Professoren lernen könne, welche unvorsichtiger Weise wiederum Alles, was sie wissen und lehren dürften, in leicht käuflichen Büchern drucken lassen.

In den Leipziger Gewandhaus-Konzerten lernte ich zuerst Beethoven'sche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. — In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Gewandhaus-Konzerten die Werke unserer klassischen Musik einfach gar nicht dirigirt; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouvertüren und

Lateiner: IX, 200. — — X, 357. — Leibnitz: VIII, 48. — 43. — Leipzig: I, 7. X, 5. 185. — — I, 9. VIII, 337.

Entreakte im Schauspiele, abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt; sie gingen daher recht glatt und präcis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke. Nur mit Beethoven's neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedesmal mit aufzuführen.

In der christlichen Vor-Jetztzeit Leipzig's, deren wohl nur sehr wenige meiner geburtsstädtischen Mitbürger sich noch erinnern werden, war das sogenannte Gewandhaus-Konzert selbst für Anfänger meiner „Richtung" accessibel, da in letzter Instanz über die Zulassung neuer Kompositionen ein würdiger alter Herr, der Hofrath Rochlitz, als Vorstand entschied, der die Sachen genau nahm und ordentlich sich ansah. — In demselben halben Jahre, in welchem ich bei Theodor Weinlig ein gründliches Studium des Kontrapunktes beendet hatte, komponirte ich auch eine Ouvertüre nach dem Vorbilde Beethoven's, welche in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte mit aufmunterndem Beifall gespielt wurde. Nach mehreren anderen Arbeiten machte ich mich denn nun auch an eine Symphonie: an mein Hauptvorbild, Beethoven, schloß sich Mozart, zumal seine große Cdur-Symphonie. Im Januar 1833 wurde meine Symphonie im Gewandhauskonzerte aufgeführt, und erhielt viel aufmunternden Beifall. — Man war damals gut für mich in Leipzig: etwas Verwunderung und genügendes Wohlwollen entließen mich für Weiteres.

Dieses Weitere änderte sich aber sehr. Ich hatte mich auf das Opernfach geworfen, und im Gewandhaus hatte die Gemüthlichkeit ein Ende erreicht, als nach einigen Jahren Mendelssohn sich dieser Anstalt angenommen hatte. — Mit den besten Hoffnungen auf meine fertige Oper „Die Feen" kehrte ich im Anfang des Jahres 1834 (aus Würzburg) nach Leipzig zurück und bot sie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz seiner anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu willfahren, mußte ich jedoch dieselbe Erfahrung machen, die heut' zu Tage jeder deutsche Opernkomponist zu machen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. Die Aufführung meiner Feen ward auf die lange Bank geschoben. — Da ich durch meine Uebersiedelung nach Magdeburg meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, faßte ich den Entschluß, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern; das hieß so viel, als sie aufgeben. — Statt der geopferten „Feen" suchte ich mein neues Werk, „Das Liebesverbot", einzuschieben; allein der Direktor des Leipziger Theaters nahm aus der von ihm begriffenen Tendenz des Süjets den nicht übel klingenden Vorwand, meine Arbeit zurückzuweisen. — Nach der Vollendung meines „fliegenden Holländers" (in Paris) lag mir natürlich nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Von München und und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für

Leipzig: VIII, 337. — X, 400. I, 11. 12. X, 401. — 410. I, 13. 14. 38. 23.

Deutschland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland. Die Partitur meines „Rienzi“ wurde mir, im uneröffneten Pakete, ohne Annahme zurückgeschickt. — In einem Leipziger Konzerte verjagte dereinst Mendelssohn selbst widersinnig das Tempo meiner „Tannhäuser“-Ouvertüre, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen. — Es dürfte nicht unbelehrend sein, über die anfängliche Aufführung und Aufnahme des „Lohengrin“ in Leipzig die betreffenden Berichte nachzulesen. — Die gute Aufnahme von Seiten des Publikums hatten mir die Juden nirgends noch verderben können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Leipzig hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten. Wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte im Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathieen jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt.

Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Komponiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht Allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Das Vorspiel zu den „Meistersingern“ führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf; das kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende Publikum verlangte lebhaft eine sofortige Wiederholung, welche von den Musikern mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es dießmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei

Leipzig: I, 23. 24. IV, 344. VIII, 399. VI, 380. VIII, 310. — — 301. — 387. 388. — — 402. 403.

Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Wer das deutsche Konzertwesen, dessen Heroen, vom General bis zum Korporal kennt, weiß, mit welcher Assekuranz-Gesellschaft für Talentlosigkeit er es hier zu thun hat. — In Leipzig hörte man bei einer Aufführung der „Dante"-Symphonie zu einer drastischen Stelle des ersten Theiles aus dem Publikum den Hilferuf: „Ei! Herr Jesus!" Offenbar sind diese Liszt'schen Konzeptionen zu gewaltig für ein Publikum, welches den Faust im Theater sich durch den seichten Gounod, im Konzertsaal durch den schwülstigen Schumann musikalisch vorzaubern läßt. Hiermit wollen wir das Publikum nicht anklagen; es hat ein Recht, so zu sein, wie es ist, zumal wenn es unter der Leitung seiner Führer nicht anders sein kann. Sonderbar tröstlich bleibt dabei nur die Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit den Werken wahrer Kunst ihre wirkende Kraft doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Ueberzeugung scheint wunderlicher Weise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits auf seine Weise für sich weiter schafft.

Leopardi.

Die Annahme eines steten Fortschrittes hilft sich durch die Hinweisung auf den „unendlich erweiterten Gesichtskreis" der neueren Welt gegenüber dem engeren der antiken Welt. Sehr zutreffend hat der Dichter Leopardi gerade in dieser Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises den Grund für die eingetretene Unfähigkeit der Menschen, das Große richtig zu erkennen, gefunden. Die dem engeren Gesichtskreise der antiken Welt entwachsenen großen Erscheinungen sind für uns, die im unendlich ausgedehnten Gesichtskreise Stehenden, sobald sie uns aus dem Erdboden denn doch einmal plötzlich entgegentreten, sogar von erdrückenderer Größe, als sie für jene, so zahllos sie hervorgehen sehende Welt waren.

Lessing.

In den geisttödtenden Gesetzen der „klassischen" französischen Poesie können wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden. Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Wir feiern unsere Lessing,

Leipzig: VIII, 403. — X, 135. 136. VIII, 405. 406. — Leopardi: X, 165. — Lessing: IX, 104.

Goethe, Schiller u. a. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß. Unter der steifen Perrücke eines S. Bach, unter der gepuderten Frisur eines Lessing entwarf der deutsche Geist den Wunderbau des Tempels seiner Herrlichkeit.

Man kann behaupten, daß der Begriff der Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts besteht, nämlich seit Winckelmann und Lessing. Der Italiener eignete sich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzose eignete sich wiederum von dieser Nachbildung an, was seinem nationalen Sinne für Eleganz der Form schmeicheln durfte; erst der Deutsche erkannte sie in ihrer reinmenschlichen Originalität und der Nützlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergebung des Reinmenschlichen einzig förderlichen Bedeutung. Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkannet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch civilisirten Menschheit erschlosset!

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie und dem, was wir heut' zu Tage „Zopf“ nennen, erdrückt war, bildeten sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus. Lessing, als er sich auf das Theater warf, ward von der Schule völlig in die Acht erklärt: und dennoch ist gerade auch Lessing ohne die eben in dieser Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: denn in dieser Schule galt noch das klassische Humanitätsprinzip, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen waren. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht noch bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten Dürre und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in den Zeiten der größten Verkommniß des deutschen Geistes, somit ohne jede lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen mußte, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen humanen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig, wie von den Nürnberger Meistersingern zur Zeit der Blüthe des klassischen Humanismus andererseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt worden war.

Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schließlich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum schönsten Siege geführt. Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: sie bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutschen Natur, für welche Lessing seine Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Es ist zu bemerken, daß, wenn

Lessing: IX, 104. VIII, 65. — X, 58. 59. 58. VIII, 49. — 123. — 57. 101. IX, 159.

Lessing, wie nicht minder Goethe in seiner Jugend, für dieses bürgerliche Drama wirksam waren, diesem doch seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichterische Werth dieser Produkte forderten unsere großen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatischen Styles auf. Von Lessing zuerst angeregt, wurde selbst das Problem der Oper zwischen Schiller und Goethe, mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von ihr, diskutirt.

Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüthe zu bereiten, der nothwendig auch die Natur durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genie's gefolgt wäre. Nichts Anderes hätte es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu setzen, die Thaten der Lessing'schen Kämpfe und der Schiller-schen Siege würdig zu feiern. Statt dessen bemächtigte man sich eben dieses Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelsten Befreiungsthaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen: den Erben Schiller's und Goethe's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wien's und Berlin's, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. Der Erfolg hiervon stellt sich jetzt nach einem halben Jahrhunderte ersichtlich genug in dem allgemeinen Geistesleben des deutschen Volkes heraus.

Als Lessing in seinem „Laokoon“ sich bemühte, die Grenzen der Dichtkunst und Malerei aufzusuchen und zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunst im Auge, die selbst bereits nur noch Schilderei war. Er geht von Vergleichs- und Grenzlinien aus, die er zwischen dem plastischen Bildwerke, welches uns die Scene des Todeskampfes Laokoon's darstellt, und der Schilderung zieht, welche Virgilius in seiner „Aeneis“, einem für die Lektüre geschriebenen Epos, von derselben Scene entwirft. Berührt Lessing im Laufe seiner Untersuchung selbst den Sophokles, so hat er dabei wiederum nur den litterarischen Sophokles im Sinne, wie er vor uns steht, oder, wenn er das lebendig aufgeführte tragische Kunstwerk des Dichters selbst in das Auge faßt, stellt er dieß unwillkürlich auch außer allem Vergleich mit dem Werke der Bildhauerei oder Malerei; weil nicht das lebendige tragische Kunstwerk diesen bildenden Künsten gegenüber begrenzt ist, sondern diese zu jenem gehalten, ihrer kümmerlichen Natur nach ihre nothwendigen Schranken finden. Ueberall da, wo Lessing der Dichtkunst Grenzen und Schranken zuweist, meint er nicht das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, das in sich alle Momente der bildenden Kunst nach höchster, nur in ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus sich erst dieser Kunst höhere künstlerische Lebensmöglichkeit zugeführt hat, sondern den dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerkes, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Litteraturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Faktor gemacht worden

Lessing: IX, 159. VII, 140. — VIII, 58. 59. — — IV, 5. 6.

war, zu dem sich das Gedicht nur anregend verhielt. Eine solche künstliche Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muß, durch vorsichtigstes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die statt ihrer die eigentliche Darstellerin zu sein hat, vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren, um sie dagegen auf den einen gedrängten Punkt hinzuleiten, in welchem sie den beabsichtigten Gegenstand sich so deutlich und bestimmt wie möglich vorzustellen vermag. Lessing's redliches Bemühen, die Grenzen jener getrennten Kunstarten, die eben nicht mehr unmittelbar darstellen, sondern nur noch schildern konnten, zu bezeichnen, wird heut' zu Tage von Denen auf das Geistloseste mißverstanden, denen der ungeheuere Unterschied zwischen diesen Künsten und der eigentlich wirklichen Kunst unbegreiflich bleibt.

Mit den Untersuchungen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich vielmehr zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Grenze desselben führt, und daß er diese Grenze, ohne die Gefahr, sich in das Unvollständige und Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunstart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessiren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunstart zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältniß der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommnung sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte.

Ganz im Gegensatze zu dem recht humanen, aber nicht besonders „weisen" Nathan Lessing's erkennt der wahrhaft Weise als einzig richtig: Der Mensch muß müssen! Aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Nothwendigkeit kann aber nichts Aechtes und Wahres begründet werden.

Lichtenberg.

Lichtenberg: „Wenn man viel selbst denkt, so findet man viele Weisheit in die Sprache eingetragen." (Eigenhändig abgeschriebener Ausspruch.)

Lessing: IV, 6. — VII, 138. — — X, 169. 179. — Lichtenberg: E. 7.

Das Liebesverbot.

Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich (i. J. 1834) den Plan zu einer neuen Oper „Das Liebesverbot“. Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello“ und „das junge Europa“ spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Theil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was die Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste.

Die Frucht all dieser Eindrücke und Stimmungen war die Oper: „das Liebesverbot, oder: die Novize von Palermo“. Den Stoff zu ihr entnahm ich Shakespeare's „Maaß für Maaß“, dessen Süjet ich, meiner Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuch umgestaltete. Isabella war es, die mich begeisterte: sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur gesegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakonischen Gesetze zum Tode verurtheilt ist. Isabella's keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von Seiten der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag, greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer unerlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des, bis dahin im Verborgenen beobachtenden, Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das „Maaß für Maaß“ des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich aus dem fabelhaften Wien nach der Hauptstadt des glühenden Siciliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: „wer sich nicht freut bei uns'rer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust!“ Der Statthalter, von Isabella vermocht selbst maskirt zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder,

Das Liebesverbot: I, 14. 13. 14. — IV, 314. I, 27. IV, 314. 315. I, 28. IV, 315.

noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprocession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei. Der Grundton meiner Auffassung war gegen die puritanische Heuchelei gerichtet und führte somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit“. Das ernste Shakespeare'sche Süjet gab ich mir Mühe durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend. Daß diese mächtigen Motive im Shakespeare'schen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maaß für Maaß“ gänzlich fallen, und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen.

Vergleicht man dieses Süjet mit dem der „Feen“, so sieht man, daß die Möglichkeit nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüme, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. Ganz ersichtlich wird dieß, wenn ich namentlich die musikalische Ausführung beider Opern vergleiche. Die Musik übte auf mein Empfindungsvermögen immer einen entscheidenden Haupteinfluß aus; es konnte dieß gar nicht anders sein in einer Periode meiner Entwickelung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine so nächste und scharf bestimmende Wirkung auf mich äußerten, daß sie mir die gebieterische Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer bestimmten Wirksamkeit nach Außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und so mußte die generelle Musik noch mein individuelles künstlerisches Gestaltungsvermögen, nicht aber dieses jene beherrschen. Die Musik auch zu dem „Liebesverbote“ hatte im Voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der „Feen“ zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein.

Friedrich List.

Was die einzige würdige Aufgabe für den Gebrauch solch einer, mit erstaunlichem Erfolge aufgebrachten Journal-Macht wäre, das kommt den Gewalthabern derselben nie bei: nämlich, einen unbekannten oder verkannten großen Mann an das Licht zu ziehen und seine Sache zur allgemeinen An-

Das Liebesverbot: I, 28. — IV, 315. 316. — Friedrich List: X, 95.

erkennung zu bringen. Als unsere liberalen Vorkämpfer für die „Preßfreiheit“ sich abärgerten, ließen sie den Nationalökonomen Friedrich List mit seinen großen, für die Wohlfahrt des deutschen Volkes so höchst ersprießlichen Plänen ruhig unbeachtet zu Grunde gehen, um es weislich der Nachwelt zu überlassen, diesem Manne, der zur Durchführung seiner Pläne allerdings nicht der Preßfreiheit, aber der Preßtüchtigkeit bedurfte, ein Monument, d. h. sich selbst eine Schandsäule zu setzen. Außer dem richtigen Muthe fehlt ihnen aber vor allen Dingen der nöthige Geist und Verstand dafür, und es gilt dieß für jedes Gebiet.

Franz Liszt.

Als ich in tiefstem Mißmuthe offen mir gestehen zu müssen glaubte, daß es mit meinem Kunstschaffen ein Ende habe, — da hob mich ein Freund auf: durch den gründlichsten und hinreißendsten Beweis, daß ich nicht einsam stand und wohl tief und innig verstanden würde, hat er mich von Neuem und nun ganz zum Künstler gemacht. Dieser wunderbare Freund war mir — Franz Liszt. Ja, ich lernte jetzt die vollste, edelste und schönste Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufstellt, sondern ihren Gegenstand ganz so umfaßt, wie er ist und seiner Natur nach nicht anders sein kann. Sie hat mich auch der Kunst erhalten!

Ich begegnete Liszt zum ersten Male in meinem Leben während meines frühesten Aufenthaltes in Paris, und zwar bereits in der zweiten Periode dieses Aufenthaltes, zu jener Zeit, wo ich — gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen — jeder Hoffnung, ja jedem Willen auf einen Pariser Erfolg entsagte, und in dem Akte innerlicher Empörung gegen jene Kunstwelt begriffen war. In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage. In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, wo ich bereits durch die Kälte und Lieblosigkeit, mit der sie mich berührte, so weit von ihr abgestoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte. Somit war mir Liszt mehr als eine bloß zu beargwohnende Erscheinung. Ich hatte keine Gelegenheit, mich meinem Wesen und meinen Leistungen nach ihm bekannt zu machen; so oberflächlich, als er mich eben nur kennen lernen konnte, war daher auch die Art seiner Begegnung mit mir, und war dieß bei ihm ganz erklärlich, — nämlich bei einem Menschen, dem sich täglich die mannigfaltigsten und wechselndsten Erscheinungen zudrängten, so war ich doch gerade damals nicht in der Stimmung, mit Ruhe und Billigkeit den einfachsten Erklärungsgrund eines Benehmens aufzusuchen, das — an sich freundlich und zuvorkommend — nur gerade mich eben zu verletzen im Stande war. Ich besuchte Liszt, außer diesem ersten Male, nie wieder, und — ohne ebenfalls auch ihn zu kennen, ja mit völliger Abneigung dagegen ihn kennen lernen zu wollen — blieb er für mich eine

Friedrich List: X, 95. 96. 95. — Franz Liszt: IV, 410. 409. — — 411. 412.

von den Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet.

Was ich in dieser fortgesetzten Stimmung wiederholt gegen Andere aussprach, kam Liszt späterhin zu Gehör, und zwar zu jener Zeit, wo ich durch meinen „Rienzi“ in Dresden so plötzlich Aufsehen erregt hatte. Er war betroffen darüber, von einem Menschen, den er fast gar nicht kennen gelernt hatte, und den kennen zu lernen ihm nun nicht ohne Werth schien, so heftig mißverstanden worden zu sein, als ihm aus jenen Aeußerungen es einleuchtete. Es hat für mich jetzt, wenn ich zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, die angelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgesetzten Versuche mir vorzuführen, mit denen Liszt sich bemühte, mir eine andere Meinung über sich beizubringen. Noch lernte er zunächst nichts von meinen Werken kennen, und es sprach somit noch keine eigentliche künstlerische Sympathie für mich aus seiner Absicht, in nähere Berührung mit mir zu treten; sondern lediglich der rein menschliche Wunsch, in der Berührung mit einem Anderen keine zufällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen, dem sich vielleicht ein unendlich zarter Zweifel darüber beimischte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in allen unseren sozialen Verhältnissen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künstler zu einander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit und gefühllose Unachtsamkeit der Berührungen kennt, der muß mehr als erstaunen, er muß durch und durch entzückt sein, wenn er von dem Verhalten einer Persönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie sie mir sich von jenem außerordentlichen Menschen aufdrängten.

Noch nicht aber war ich damals im Stande, das ungemein Reizende und Hinreißende der Kundgebung von Liszt's über Alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: ich betrachtete die Annäherungen Liszt's an mich zunächst erst noch mit einer gewissen Verwunderung, der ich Zweifelsüchtiger oft sogar geneigt war eine fast triviale Nahrung zu geben. — Liszt hatte nun in Dresden einer Aufführung des „Rienzi“, die er beinahe erzwingen mußte, beigewohnt; und aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe seiner Virtuosenzüge gelangt war, erhielt ich, bald durch diese bald durch jene Person, Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszt's, seine Freude, die er von meiner Musik empfunden hatte, Anderen mitzutheilen, und so — wie ich fast am liebsten annehme — ohne alle Absicht, Propaganda für mich zu machen. Es geschah dieß zu einer Zeit, wo es sich mir andererseits immer unzweifelhafter herausstellte, daß ich mit meinen dramatischen Arbeiten ohne allen äußeren Erfolg bleiben würde. Ganz in dem Maaße nun, als diese gänzliche Erfolglosigkeit immer deutlicher, und endlich ganz entschieden sich kundgab, gelangte Liszt dazu aus seinem eigensten Bemühen meiner Kunst einen nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumschweifen auf, ließ sich — der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europas Heimische — in dem kleinen bescheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktstock als Dirigent. Dort traf ich ihn das letzte Mal, als ich — noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage auf der, endlich nöthig werdenden Flucht aus Deutschland, im Thüringer Lande weilte.

Franz Liszt: IV, 412. — 412. — 412. 413.

An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen. Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen. Überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein ganzes Wesen, — ward Liszt mir Das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maaße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt. —

Am Ende meines letzten Pariser Aufenthaltes, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der — für die geringen Mittel Weimar's — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin. Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um das Werk dort zum Verständnisse zu bringen. Die — bei dem jetzt unausweichlich lückenhaften Wesen unserer Theatervorstellungen — einzig das nöthige Verständniß ermöglichende, willensthätige Phantasie des Publikums konnte, unter dem Einflusse der heutigen Gewohnheit, noch nicht sogleich zu entscheidender Kraft sich anlassen: Irrthum und Mißverständniß erschwerten den angestrebten Erfolg. Was war zu thun, um das Mangelnde zu ersetzen, nach allen Seiten hin dem Verständnisse und somit dem Erfolge aufzuhelfen? Liszt begriff es schnell und that es: er legte dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt. Der Erfolg lohnte ihm; und mit diesem Erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft mir zu: Sieh', so weit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen! —

In der That waren es dieser Zuruf und diese Aufforderung, die sogleich in mir den lebhaftesten Entschluß zum Angriffe einer neuen künstlerischen Arbeit erweckten: für die zu bewerkstelligende Aufführung hatte ich einzig Liszt und diejenigen meiner Freunde im Auge, die ich unter dem lokalen Begriffe: Weimar zusammenfassen durfte.

Liszt hatte durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den

Franz Liszt: IV, 413. 414. — 414. 415. — 415. — — VIII, 307.

Neid, namentlich der steckengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich gezogen, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosenlaufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt. Es war ein jovialer Einfall Liszt's, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker", in der Bedeutung, wie dieß einst von den „gueux" der Niederlande geschah, zu acceptiren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höchst willkommen: mit dem „Zukunftsmusiker" war jetzt dem feurig lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. Gerade durch das großherzigste Selbstvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte Liszt dem vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade dieser sie brauchte. Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Liszt ist mir in die Siebenziger vorausgegangen, und ich bin ihm bereits in das Siebenzigste gefolgt; mit uns Beiden hat man nichts anzufangen gewußt, und glücklicher war ich als mein großer Freund, der zu gut Klavier spielt, um nicht bis an sein Lebensende als Klavierlehrer geplagt zu werden, worin sich wiederum eines der populärsten Mißverständnisse unserer Musik-Jetztzeit recht naiv ausdrückt.

Liszt als Klavierspieler.

Die eigene Würde des ausübenden Künstlers beruht lediglich auf der Würde, welche er der schaffenden Kunst zu erhalten weiß: seine Stellung als Vermittler der künstlerischen Intention, ja als eigentlicher Repräsentant des schaffenden Meisters, legt es ihm ganz besonders auf, den Ernst und die Reinheit der Kunst überhaupt zu wahren. Er ist der Durchgangspunkt für die künstlerische Idee, welche durch ihn gewissermaaßen erst zu einem realen Dasein gelangt. Wo schlummerte die Bekanntschaft des Publikums mit den Tonschöpfungen der größten Meister, wären jene vorzüglich Berufenen nicht wie aus dem Chaos der Musikmacherei entstanden, um der Welt wirklich erst zu zeigen, wer Jene waren und was sie schufen?

Die letzten Klavierkompositionen Beethoven's sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden. Lange Zeit blieb es mein sehnlicher Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große B dur-Sonate zu Gehör bringen konnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Enthaltsamkeits-Maxime („nur keinen Effekt!")

Franz Liszt: VIII, 307. 306. 307. — — X, 375. — Liszt als Klavierspieler: I, 211. 212. — IX, 280. VIII, 388.

geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir erst meine Sehnsucht Bach zu hören erfüllt: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll) aus dem ersten Theile des wohltemperierten Klaviers. Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung. — Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er, namentlich in vertrautem Kreise, z. B. Beethoven spielte, dem muß von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte. Den Punkt, der beide Thätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt. Ich frage alle Die, welche im vertrauten Kreise z. B. das 106. oder 111. Werk Beethoven's (die zwei großen Sonaten B und C) von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfuhren? Wenn es eine Reproduktion war, so war diese doch unbedingt mehr werth, als alle die Beethoven reproduzirenden Sonaten, die als Nachahmung jener noch schlecht verstandenen Werke von unseren Komponisten „produzirt“ worden sind. Dieß war nun einmal die eigenthümliche Art der Liszt'schen Bildung, daß er, was Andere mit Feder und Papier zu Stande brachten, am Klavier von sich gab; wer aber wollte leugnen, daß auch der größte und originellste Meister in seiner ersten Periode nur reproduzirte? Nur ist hier zu bemerken, daß, so lange selbst das größte Genie nur noch reproduzirt, seine Arbeiten nie den Werth und die Bedeutung der reproduzirten Werke und ihrer Meister sich aneignen können, sondern voller Werth und volle Bedeutung hier erst mit der Kundgebung der bestimmten Originalität eintritt. Somit übertraf aber die Thätigkeit Liszt's in seiner ersten, reproduktiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Werth und die Bedeutung seiner Vorgänger erst in das vollste Licht stellte, und sich dabei nahezu auf dieselbe Höhe mit dem reproduzirten Tonsetzer schwang. Liszt's neues Auftreten als Komponist aber ist nichts Anderes als die Kundgebung der zur vollen Reife gelangten Produktivität des Künstlers.

Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Klavierspieler, der in unseren Tagen nach jeder Seite hin die äußerste Spitze des Virtuosenthumes kundthat, daß der Wundermann des Klavieres, Liszt, gegenwärtig mit so wuchtvoller Energie dem tönenden Orchester sich zuwendet.

Liszt als Symphoniker.

Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „symphonische Dichtung“ an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen. Wir erkannten die Marsch- und Tanzform als die so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den komplizirtesten

Liszt als Klavierspieler: VIII, 389. V, 240. 241. 242. — IV, 10. — Liszt als Symphoniker: V, 244. 248.

Tonwerken jeder Art, die Regel aller Konstruktion noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Uebergang zur Formlosigkeit angesehen werden mußte. Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Moment zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. w.? — Nun, hierüber wird Niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren, individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da diese bisher ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppiren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei? Der Grund dieser Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantastischen Musikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonstücke vorgeführt worden sind, die von der gewohnten symphonischen (Tanz-) Form, deren jene Komponisten einfach nicht als Meister mächtig waren, dermaaßen abwichen, daß die Absicht des Komponisten rein unverständlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Lassen wir aber diese Karrikaturen, deren es ja in jeder Kunst giebt, unbekümmert bei Seite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsere Zeiten gewonnen worden ist: so dürfen wir unser Mistrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen, als vielmehr darin, daß der Künstler die hier nöthige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischeu Form dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimniß und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch a n s c h a u e n d e r D i c h t e r ist. Was ich hier meine, ist schwer klar zu machen; soviel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszt's „symphonische Dichtungen“, seinen „Faust“, seinen „Dante“ hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem erst klar gemacht haben.

Die Ausschweifungen, zu denen der genialische Dämon eines Berlioz hintrieb, wurden durch den ungleich kunstsinnigeren Genius Liszt's in edler Weise zu dem Ausdrucke unsäglicher Seelen- und Welt-Vorgänge gebändigt. Die geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Takten erstaunt ausrufen mußte: „genug, ich habe Alles“! Diese Eigenschaft dünkt mich ein so hervorstechender Zug der Liszt'schen Werke zu sein, daß ich, trotz aller Abneigung, die sich der Anerkennung Liszt's auf diesem Felde von gewisser Seite entgegenstellt, doch nicht das Mindeste für ein sehr schnelles, inniges Bekanntwerden von Seiten des eigentlichen Publikums dafür fürchte.

Liszt als Symphoniker: V, 248. 249. — X, 236. V, 252.

Nach erneuter Anhörung der Dante-Symphonie Liszt's fühlte ich mich abermals von dem Problem befangen, welche Stellung dieser eben so genialen als meisterlichen Schöpfung in unserer Kunstwelt anzuweisen sei. Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der „göttlichen Komödie" beschäftigt gewesen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurtheilung dieses Werkes erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'sche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dante's unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dieß ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michael Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dante's vollbracht werden.

Dieses Werk ist unserer Zeit und seinem Publikum so gut wie unbekannt geblieben. Es ist eine der erstaunlichsten Thaten der Musik: aber nicht einmal die dümmste Verwunderung hat sie bisher auf sich gezogen. Ich habe in einem früheren Briefe über Liszt die äußeren Gründe des frechen Mißwollens der deutschen Musikerwelt für Liszt's Auftreten als schaffender Tonsetzer zu erörtern versucht: diese sollen uns heute nicht abermals bemühen. Dagegen nehmen wir nur dieses Werk, und die ihm ähnlichen Arbeiten Liszt's, in Betrachtung, um aus ihrem Charakter selbst uns ihre Zeit- und Raum-Ungemäßheit in der jetzt träg verlaufenden Gegenwart zu erklären. Offenbar sind diese Liszt'schen Konzeptionen zu gewaltig für ein Publikum, welches den Faust im Theater sich durch den seichten Gounod, im Konzertsaal durch den schwülstigen Schumann musikalisch vorzaubern läßt. Hiermit wollen wir das Publikum nicht anklagen; es hat ein Recht, so zu sein wie es ist, zumal wenn es unter der Leitung seiner Führer nicht anders sein kann. Dagegen fragen wir uns nur, wie unter solchen Gegebenheiten des Raumes und der Zeit Konzeptionen wie die Liszt'schen entstehen konnten. In Etwas ist gewiß jeder große Geist jenen Zeit- und Ort-Bestimmungen nahestehend, ja, wir sahen auf die größesten diese Bestimmungen sogar verwirrend einwirken. Ich erklärte mir zuletzt diese so anregenden und unabweislichen Einflüsse aus dem eminenten Aufschwunge der vorzüglichsten Geister Frankreichs in den beiden das Jahr 1830 umschließenden Dezennien. Die Pariser Gesellschaft bot um jene Zeit einer besonderen Blüthe ihrer Staatsmänner, Gelehrten, Schriftsteller, Dichter, Maler, Skulptoren und Musiker so bestimmte und charakteristische Aufforderungen zum Anschluß an ihre Bestrebungen dar, daß eine feurige Phantasie sie sich wohl zu einem Auditorium vereinigt vorstellen durfte, welchem eine Dante- oder Faust-Symphonie, ohne kleinliche Misverständnisse befürchten zu müssen, vorgeführt werden könnte. Ich glaube in dem Muthe Liszt's, diese Kompositionen auszuführen, die Anregungen, sowie auch den besonderen Charakter dieser Anregungen aus jener Zeit und aus jenem räumlichen Vereinigungspunkte, als produktive Motoren zu erkennen, und — schätze

sie hoch, wenngleich es der über Zeit und Raum weit hinausliegenden Natur des Liszt'schen Genius bedurfte, um jenen Anregungen ein ewiges Werk abzugewinnen, möge dieses Ewige vorläufig in Leipzig und Berlin auch übel ankommen. —

Liszt als Schriftsteller über Musik.

Wer hat nicht schon versucht, musikalische Eindrücke durch Worte zu bezeichnen? Nur Diejenigen dürfen sich einbilden, damit glücklich gewesen zu sein, die den wahren Eindruck gar nicht empfingen. Wer dieses Eindruckes aber so voll war, wie z. B. Liszt, wenn er über Musik schrieb, der hat in seinen Versuchen gerade auch mit den ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wie er, um, nachdem er das Unmögliche durch eine Kunst des sprachbildlichen Ausdruckes, wie sie eben nur wieder dem genialen Musiker sich zu Gebote stellen konnte, zu ermöglichen gesucht hatte, einsehen zu müssen, daß er dadurch doch eben wieder nur dem gleichverstehenden Musiker sich verständlich gemacht, am allerwenigsten aber nur dem rein litterarischen Leser; denn dieser hat gerade Liszt damit gelohnt, daß er seine Sprache und seine Phrase als unverständlich, ungenießbar, überschwänglich u. s. w. zurückwies.

Lohengrin.

Das mittelhochdeutsche Gedicht vom „Sängerkriege“ ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung „Lohengrin“ in Zusammenhang gesetzt; auch diese studirte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen. Gleichwohl muß ich hier bezeugen, daß damals, als ich im Zusammenhange mit dem Tannhäuser den Lohengrin zuerst kennen lernte, diese Erscheinung mich wohl rührte, keineswegs mich aber zunächst schon bestimmte, diesen Stoff zur Ausführung mir vorzubehalten. Nicht nur, weil ich zunächst vom Tannhäuser erfüllt worden war, sondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht schärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblicke der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von Außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist.

Auch Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein

Liszt als Symphoniker: X, 137. — Liszt als Schriftsteller über Musik: V, 239. — Lohengrin: IV, 332. 353. 354. — 354.

ein gründlicher Irrthum ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigenthümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit übernommen und nur nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit gemodelt. Wie der Grundzug des Mythos vom fliegenden Holländer im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimath, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: so treffen wir im griechischen Mythos, der an und für sich noch keinesweges ältesten Gestalt desselben, auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? — Das ätherische Gebiet, aus dem der Gott herab nach dem Menschen sich sehnt, dem Hellenen war es noch das wolkige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden. Dem Christen zerfloß der blaue Himmel über ihm in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühles, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmuth und reinster Tugend, der Alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwane im Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit, und einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und Alles verlassen müssen. — Warum diese Erscheinung, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt ward, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des Tannhäuser, nur noch mit ihr mich befassen konnte, dieß sollte durch die nächstfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden. —

(Entstehung des Werkes.) Sogleich nach dem Schlusse der Arbeit am Tannhäuser war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigenthümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer

Lohengrin: IV, 354. 355. 356. 357. — — Entstehung des Werkes: IV, 349.

Bedeutung merklich bei mir geltend. Schnell erfand und entwarf ich den Plan meiner „Meistersinger“. Kaum hatte ich ihn niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin“ zu entwerfen. Es geschah dieß während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtniß mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den „Lohengrin“ zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Ist es mir aus dem Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigenthümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade er so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte.

Ich war mir meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit und aus der schwämerisch sehnsüchtigen Stimmung, wie sie aus dem Gefühle jener Einsamkeit entstand, wiederum die Anregung und das Verlangen zur Mittheilung an meine Umgebung schöpfen konnte. Im Tannhäuser hatte ich mich aus der frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit der modernen Gegenwart heraus gesehnt; auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen, hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Aetherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wohllüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert“ von allem „Irdischen“, somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das **Weib**: das Weib, nach dem sich der „fliegende Holländer“ aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem „Tannhäuser“ aus den Wollusthöhlen des

Lohengrin. Entstehung des Werkes: IV, 349. 351. 352. 353. — 360. 361. 362.

Venusberges als Himmelsstern den Weg nach Oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. —

Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deßhalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll demüthig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein, wollte er nichts Anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt. —

Es mußte mir damals, und muß mir selbst heute noch schwer begreiflich erscheinen, wie das Tiefstragische dieses Stoffes und dieser Gestalt unempfunden bleiben, und der Gegenstand dahin mißverstanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erscheinung sei, die eher Widerwillen, als Sympathie zu erwecken vermöge. Dieser Einwurf ward mir zuerst gemacht von einem mir befreundeten Manne, dessen Geist und Wissen ich hochschätze. An ihm machte ich jedoch zunächst eine Erfahrung, die in der Folge sich mir wiederholt hat, nämlich die, daß beim unmittelbaren Bekanntwerden mit meiner Dichtung nichts Anderes als ein durchaus ergreifender Eindruck sich kundthat, und jener Einwurf sich erst dann einfand, wenn der Eindruck des Kunstwerkes sich verwischte, und der kälteren, reflektirenden Kritik Platz machte. Somit war dieser Einwurf nicht ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, sondern ein willkürlicher der vermittelten Verstandesthätigkeit. Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrin's als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich darthat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Ueberzeugung

Lohengrin. Entstehung des Werkes: IV, 362. — 362. 363. — 363.

als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart.

In Wahrheit ist dieser „Lohengrin“ eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen, und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigenthümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nöthigende Aufgabe für mein Gestalten erschien.

(Die Dichtung.) Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzutheilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim „Tannhäuser“, in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente, durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dieß bestimmte mich für die scenische Haltung und sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer nothwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten. Auch nach dieser Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich, das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzutheilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der sich uns ein seichter Gegenstand mittheilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltloses Gewöhnten allerdings oft geradesweges unklar vorkommen muß. —

Erst bei diesem Deutlichkeitsstreben in der Ausführung, entsinne ich mich, das Wesen des weiblichen Herzens, wie ich es in der liebenden Elsa darzustellen hatte, mit immer größerer Bestimmtheit erfaßt zu haben. Der Künstler kann nur dann zur Fähigkeit überzeugender Darstellung gelangen, wenn er mit vollster Sympathie in das Wesen des Darzustellenden sich zu versetzen vermag. Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß ich zu gänzlichem Einverständnisse mit der Aeußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Thränen mir entströmenden — Jammer, als ich unabweislich die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des nothwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten

Lohengrin. Entstehung des Werkes: IV, 364. — 365. — — Die Dichtung: 367. 368. — 368. 369.

umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe geräth, und dieß Wesen dem hier noch Unverständnißvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte, — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. — Elsa, das Weib, — das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, — diese nothwendigste Wesensäußerung der reinsten, sinnlichen Unwillkür, — sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte. —

(Die Charaktere.) Es ward meiner Empfindung klar, daß ein wesentlicher Grund zum Mißverständniß der tragischen Bedeutung meines Helden in der Annahme gelegen hatte, Lohengrin steige aus einem glänzenden Reiche leidenlos unerworbener, kalter Herrlichkeit herab und um dieser Herrlichkeit, und der Nichtverletzung eines unnatürlichen Gesetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdischen Leidenschaften den Rücken, um sich seiner Gottheit zu erfreuen. Für alle Fälle soll der Sänger des Lohengrin das Wichtigste im Auge haben. Das ist die große Schlußscene des letzten Aktes; ihre Wirkung beruht allein darauf, daß er seine schwierige Aufgabe löst. Im Anfange dieser Scene und bei der Anklage Elsa's sei er furchtbar und vernichtend streng, wie ein strafender Gott. Nach seiner Erzählung und seiner Kundgebung von den Worten an: „Ach, Elsa, was hast du mir angethan" breche aber alle seine göttliche Strenge in dem allermenschlichsten Schmerz zusammen. Die ungeheuerste, herzzermalmendste, schmerzlichste Leidenschaft bis zu seinem Scheiden muß den ganzen erschütternden Gehalt des Schlusses der Oper ausmachen. Nur Er kann die rechte Wirkung hervorbringen, Niemand anders; alles Andere wird sich von selbst machen. Wenn ein Herz unerschüttert bleibt, so ist es seine Schuld.

Das ganze Interesse des „Lohengrin" beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsa's: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung der Frage nach seinem „Woher?" ab. Aus der innersten Noth des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber ist verschwunden. — In „Elsa" ersah ich, von Anfang herein, den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrin's, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern ab-

Lohengrin: Die Dichtung: IV, 369. — — Die Charaktere: 366. 367. Brieflich 1850. — VII, 163. IV, 368.

liegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Theil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten, und nur die nothwendig von ihm zu ersehnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrin's sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Nothwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses „unbewußten Bewußtseins", wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur — und zwar gerade als es mich zur treuesten Darstellung ihres Wesens drängte — zu immer innigerem Verständnisse.

Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Hiermit ist Alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existirende äußern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen starken Liebesbedürfnisse — etwas lieben muß, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrich's willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Scene des zweiten Aktes, wo sie — nach Elsa's Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt, und ihre alten längst verschollenen Götter anruft. Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deßhalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wüthendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dieß ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandslosen — weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar großartig. Nicht das mindeste Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur maliciös oder piquirt erscheinen; jede Aeußerung ihres Hohnes, ihrer Tücke, muß die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung Anderer, oder — durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist.

(Die Musik.) Wie die Fügung meiner Scenen alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausschloß, und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situationen ausmachten.

Lohengrin. Die Charaktere: IV, 368. — B. I, 164. 165. — — Die Musik: IV, 392.

Keine Stimmung durfte in einer dieser Scenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen stand, so daß die Entwickelung der Stimmungen auseinander, und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwickelung, eben die Einheit des Drama's in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes nach, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Hieraus gestaltete sich ganz von selbst ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe von Hauptthemen, das sich nicht über eine Scene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete. Außerdem gewann mein Verfahren im „Lohengrin" eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene, Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dieß z. B. noch im fliegenden Holländer der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Thema's oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiscenz, in welchem dieß schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war, hatte.*)
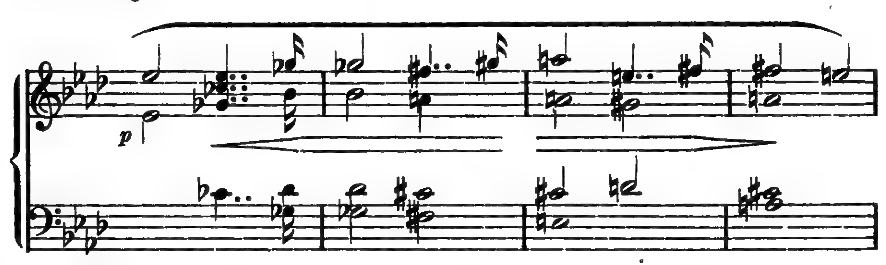
Die herkömmliche Opernmelodie hatte ich vollständig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandtheil aus dem modernen rhythmuslosen Sprachverse, gab ich ihr nun, anstatt des falschen rhythmischen Gewandes, dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivirung der Melodie zu versinnlichen hatte. Mit entschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren im „Lohengrin" beachtet, mit welchem ich somit die im „fliegenden Holländer" eingeschlagene Richtung mit nothwendiger Konsequenz zur Vollendung führte.

Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des „Lohengrin" als Schlußphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zutheilt, würde sich etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich
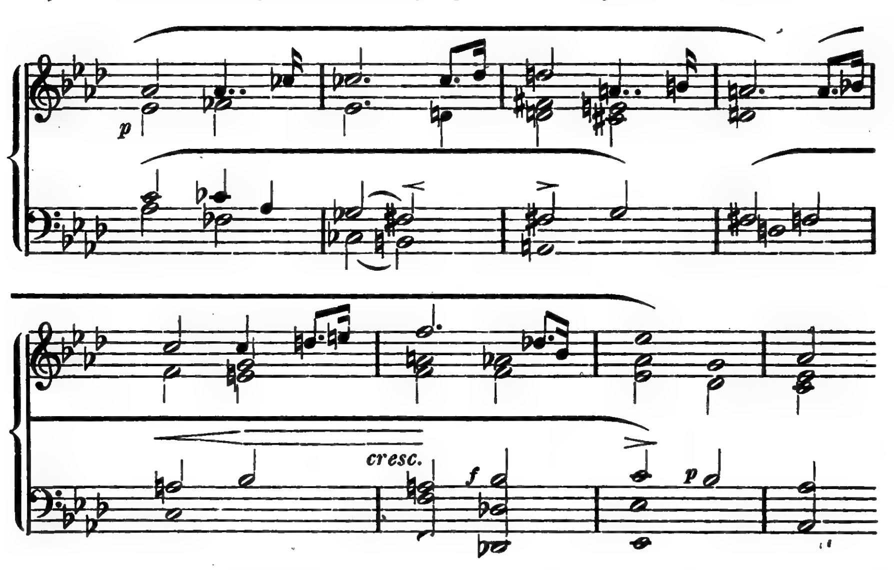
*) (Brieflich, an Uhlig, 31. Decbr. 51): Bei Gelegenheit des Klavierauszugs habe ich mir die Musik zum Lohengrin wieder ein bischen überblickt. Gleich im Anfang der zweiten Scene des zweiten Aktes — Auftritt der Elsa auf dem Söller — im Vorspiele der Blasinstrumente — fiel es auf, wie dort im 7., 8. und 9. Akte bei Elsa's nächtlicher Erscheinung zum ersten Mal ein Motiv sich zeigt, das später, als Elsa am hellen Tage, in vollem Glanze zur Kirche zieht, ganz ausgebildet, breit und hell zur Ausführung kommt. Hieran wurde mir recht klar, wie bei mir die Themen entstehen, immer im Zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung.

Lohengrin. Die Musik: IV, 392. 393. 394. — 398. 399. — X, 248. — Anmerkung unter dem Text: B. III, 142.

gebend, daher auch so verständlich erscheint, daß meines Wissens noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen sind. Dieß hat aber seinen Grund im scenischen Vorgange. Elsa ist in sanfter Trauer, schüchternd gesenkten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges



sagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet sie nichts Anderes als ein mit süßem Vertrauen erfüllendes Traumgebild: „mit züchtigem Gebahren gab Tröstung er mir ein"; — dieß hatte uns jener Aufblick etwa schon gesagt; nun schließt sie, kühn aus dem Traume zur Zuversicht der Erfüllung in der Wirklichkeit fortschreitend, die weitere Meldung an: „des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein". Und hiermit kehrt die musikalische Phrase nach weiter Entrückung in den Ausgangs-Grundton zurück.



Ein jüngerer Freund wunderte sich damals, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszuges übersandt hatte, höchlich über den Anblick dieser, in so wenigen Takten so stark modulirenden Phrase, noch mehr dann aber darüber, daß, als er der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar

Lohengrin. Die Musik: X, 248. — 249.

beiwohnte, dieselbe Phrase ihm ganz natürlich vorgekommen war, was jedenfalls auch Liszt's musikalische Direktion vermittelt hatte, der aus dem hastig überblickten Augen-Gespenst durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongestalt modelirt hatte.

(Das Vorspiel.) Als Einleitung für sein Drama wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" die wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen. Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelsschaar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgiebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schooße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral" aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet, und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den „Gral" ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

Dem heutigen Instrumental-Komponisten ist es möglich, ein Hauptmotiv in den mittleren und tieferen Lagen unter einem Ueberbau von höher spielen-

Lohengrin. Die Musik: X, 249. — — Das Vorspiel: V, 233. 234. — IX, 291.

den Instrumenten zu intensiv deutlichem Gehör zu bringen: er verstärkt dann die Sonorität dieser tieferliegenden Instrumente im entsprechenden Maaße und wählt hierzu einen Komplex derselben, welcher durch seine charakteristische Verschiedenartigkeit keine Verwechselung oder Vermischung mit den darüberliegenden Instrumenten zuläßt. So ward es mir selbst möglich, z. B. im Vorspiel zu „Lohengrin", das vollständig harmonisirte Thema unter den in der Höhe fortspielenden Instrumenten mit Steigerung deutlich hervortreten zu lassen und gegen jede Bewegung der Oberstimmen zu behaupten.

(Aufführungen.) Es ist mir oft die Versicherung gegeben worden, daß die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines „Lohengrin" eine gänzliche Umkehr des Geschmackes und der Neigung im Einzelnen hervorgerufen habe, und gewiß ist es, daß der kunstsinnige damalige Direktor des Wiener Hofoperntheaters, der nur mit großer Beschwerde die Aufführung dieser Oper ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg derselben sich nun ermuthigt sah, ernstere und inhaltvollere Werke des Operngenre's, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg wieder vorzuführen. Alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zu Theil wurden, konnten mir gleichwohl nie zu der Genugthuung verhelfen, diese Oper nach meiner Anleitung korrekt aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgiltig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung, gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidende Wendung im zweiten Akte, gar nicht zum Verständnisse kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine", und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel.

Wien war (i. J. 1861) durch meinen Besuch überrascht worden; mir ward der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung meines „Lohengrin" gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von Seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Betheiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. Als charakteristisch muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen darum nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene bedeutende Mißverständnisse und daraus entstandene Fehler in der, sonst vieles Vorzügliche darbietenden Aufführung zu berichtigen. Dieses Benehmen konnte zum Theil aus der geflissentlich unterhaltenen Beschuldigung, daß ich in meinen Ansprüchen maaßlos sei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin" zu Stande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf Korrektheit, und demgemäß Unverstümmeltheit einer solchen Spurlos unbeachtet weges aber auf irgend welchen Prachtaufwand ankam. Aufführung, keines blieb dieses Zeugniß.

Lohengrin. Das Vorspiel: IX, 291. — — Aufführungen: VI, 390. IX, 342. — VI, 382. 383. 384.

Mir widerfuhr zu öfteren Malen die sehr freundliche Ehre, von Militärkorps durch den Vortrag von Stücken aus meinen Opern begrüßt zu werden: von ihren Leistungen meistens aufrichtig erfreut und wahrhaft gerührt, konnte ich den vortrefflichen Dirigenten derselben nicht verbergen, daß ich gewisse Hinweglassungen und fehlerhafte Tempi, welche ich u. a. im ersten Finale des „Lohengrin" überall ganz gleichmäßig zn bemerken hatte, mir nicht wohl zu erklären wüßte: worauf ich dann erfuhr, daß sie ihre Arrangements z. B. nach der, für authentisch geltenden, Dresdener Hoftheaterpartitur veranstaltet hätten; außerdem aber höre man das Tempo so und nicht anders auf allen Theatern. Wer nun jemals dazu gelangt sein sollte, den Schlußallegrosatz gerade dieses ersten Finale's aus „Lohengrin" vollständig und richtig aufgeführt zu hören, der mache sich einen Begriff von meinen Empfindungen bei der Anhörung des in rasendstem Tempo heruntergeschluderten Stumpfes eines Tonstückes, welches ich mich bemüht hatte wie einen wohlgebildeten Baum mit Aesten, Zweigen und Laubwerk vor mir aufwachsen zu lassen! — Meine Erklärungen hierüber betrafen die meistens tüchtigen und mir sehr ergebenen Kapellmeister zu höchster, oft verwirrender Ueberraschung. „Woher sollten wir es besser wissen? Nirgends hören wir es ja anders!" Dieß war die Antwort, die mir allein zu Theil ward.

Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigstens im Betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues, meinen Intentionen vollkommen gemäß, einzustudiren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständniß den hieraus resultirenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines — nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin" so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe, — eine Erfahrung, welche den Direktor des Theaters recht behaglich stimmen konnte, mich aber nothwendig sehr gleichgiltig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen mußte. — Als ich mich einmal über den Charakter der Aufführungen meines „Lohengrin" in Berlin aussprach, erhielt ich von dem Redakteur der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" eine Zurechtweisung in dem Sinne, daß ich den „deutschen Geist" doch nicht allein gepachtet zu haben glauben sollte. Ich merkte mir das und gab den Pacht auf.

Es hat sich gezeigt, daß der Schooß deutscher Mütter die erhabensten Genie's der Welt empfangen konnte; ob die Empfängniß-Organe des deutschen Volkes der edelen Geburten dieser auserwählten Mütter sich werth zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genie's der Völker. Der „Lohengrin", über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich mich, nach dem bisherigen Schicksale meines Werkes im großen Heimathlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was ist deutsch?"

Lohengrin. Aufführungen: IX, 333. 334. — 342. X, 72. — IX, 345. VI, 380. 381.

Die lombardischen Gemeinden.

Die Kämpfe der lombardischen Stadtgemeinden gegen Friedrich I. von Hohenstaufen sind insofern das merkwürdigste Ergebniß jener wichtigen Geschichtsperiode, als in ihnen zum ersten Male in der Weltgeschichte der in der bürgerschaftlichen Gemeinde sich verkörpernde Geist urmenschlicher Freiheit zu einem Kampfe auf Leben und Tod gegen eine herkömmlich bestehende, Alles umfassende Herrschergewalt sich anläßt. Der Kampf Athen's gegen die Perser war die patriotische Abwehr eines ungeheuren monarchischen Raubzuges: alle dieser ähnliche ruhmwürdige Thaten einzelner Stadtgemeinden, wie sie bis zur Lombardenzeit vorgekommen waren, trugen denselben Charakter der Vertheidigung alter, geschlechtlich-nationaler Unabhängigkeit gegen fremde Eroberer. Diese altherkömmliche Freiheit, die an der Wurzel einer bis dahin ungetrübten Nationalität haftet, war aber bei den lombardischen Gemeinden keineswegs vorhanden: die Geschichte hat die aus allen Nationen zusammengesetzte, alles alten Herkommens entäußerte Bevölkerung dieser Städte als Beute jedes Eroberers schmachvoll erliegen sehen; in vollster Ohnmacht ein Jahrtausend hindurch, lebte in diesen Städten keine Nation, d. h. kein seines ältesten Ursprunges sich irgend wie bewußtes Geschlecht, mehr: in ihnen wohnten nur Menschen, die das Bedürfniß des Lebens und die Versicherung ungestörter Thätigkeit durch gegenseitigen Schutz zu allmählich immer deutlicherer Entwickelung des Prinzipes der Gesellschaft und seiner Verwirklichung durch die Gemeinde hinführte.

Dieses neue Prinzip, aller geschlechtlichen Ueberlieferung und Historie bar, rein aus sich und für sich selber bestehend, verdankt in der Geschichte seinen Ursprung der Bevölkerung der lombardischen Städte, die an ihm, so unvollständig sie es auch zu verstehen und zu einem wirklich dauernd beglückenden Zustande durchzuführen vermochte, sich aus tiefster Schwäche zur Bethätigung höchster Kraft entwickelte; — und soll sein Eintritt in die Geschichte als der Funke gelten, der aus dem Steine springt, so ist Friedrich der Stahl, der ihn aus dem Steine schlug. Friedrich, der Vertreter des letzten geschlechtlichen Urvölkerkönigthumes, entschlug im mächtigsten Walten seiner unablenkbaren Naturbestimmung dem Steine der Menschheit den Funken, vor dessen Glanze er erbleichen sollte. Der Papst schleuderte seinen Bann, der Welfe Heinrich verließ seinen König in der höchsten Noth, — das Schwert der lombardischen Gemeindebrüder aber schlug den kaiserlichen Kriegshelden mit der furchtbaren Niederlage bei Lignano.

Der Weltbeherrscher erkannte, woher ihm die tiefste Wunde geschlagen worden war, und wer es sei, der seinem Weltplane das entscheidende: Halt! zurief. Es war der Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschenthumes, der ihm in diesem Lombardenbunde entgegengetreten war. Schnell beseitigte er die beiden älteren Feinde: dem Oberpriester reichte er die Hand, — vernichtend stürzte er sich auf den selbstsüchtigen Welfen, und so von neuem auf der Spitze der Kraft und unbestrittenen Macht angelangt, — sprach er die Lombarden frei, und schloß mit ihnen einen dauernden Frieden.

Die lombardischen Gemeinden: II, 191. 192. — 192. — 193.

London.

(Erster Aufenthalt.) Von einer äußerst angreifenden Seefahrt ausruhend, verweilte ich im Sommer 1839 acht Tage in London; nichts interessirte mich so, als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, — von den Theatern besuchte ich keines.

(Zweiter Aufenthalt 1855.) In London traf ich seinerzeit im Punkte des Judenthums große Offenheit an. Ueberfiel mich der Musikkritiker der Times bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genirte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judenthums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, andererseits vielleicht aber auch wegen des eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint.

Eine lebendige Erfahrung von den Folgen der Mendelssohn'schen Vortragsmaximen machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise fest, welche sich andererseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermuthung, sie sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Aeußerungen erinnerte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; den erst beim richtigen und wohl modifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte“; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dieß nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wüthend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlich herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe thun lassen.

London: I, 18. — VIII, 309. 310. — VIII, 344.

(Brieflich 1855.) Nach der ersten Probe waren die Direktoren der Philharmonie so entzückt und hoffnungsvoll, daß sie mich bestürmten, im nächsten Konzert schon etwas von meinen Kompositionen zu geben. Das Orchester, das mich sehr lieb gewonnen hat, ist sehr geschickt, hat große Fertigkeit und ziemlich schnelle Intelligenz, nur ist es für den Vortrag ganz verdorben, hat kein Piano und keine Nüance. Auch widersteht es mir wie Gift, irgend einen Schritt thun zu sollen, um etwa dieses Lumpenpack von Zeitungsschreibern für mich zu gewinnen. Die schimpfen nun fort, daß es eine Freude ist, und einzig wundert es mich, daß bisher das Publikum sich dadurch nicht eigentlich beirren ließ. — Mein hiesiger Zustand ist eine vollkommene Anomalie: ich befinde mich in einem mir wildfremden Elemente und in einer durchaus falschen Stellung. Vollendet schöne Aufführungen, die mich am Ende einzig noch entschädigen könnten, kann ich doch nicht zu Stande bringen: dazu sind zu wenig Proben, und Alles geht viel zu geschäftsmäßig her. Ich bin mitten hinein in einen Sumpf von Konvenienzen und Gewohnheiten getreten, in dem ich nun bis über die Ohren stecken bleiben muß. „Mein Herr, das ist man nicht gewohnt", — das ist das ewige Echo, was ich höre! — Auch das Orchester kann mir keine Entschädigung bieten: es besteht fast nur aus Engländern, d. i. geschickten Maschinen, die nie in den rechten Schwung zu setzen sind; das Handwerk und das Geschäft ertödten Alles. Ein Publikum, welches (wie mir allgemein versichert wird) sehr für mich eingenommen ist, und doch niemals aus sich selbst herausgebracht werden kann, das Ergreifendste ganz so wie das Langweiligste hinnimmt, ohne irgend wie zu verrathen, daß es einen wirklichen Eindruck empfangen habe. Dazu dieser lächerliche Mendelssohn-Kultus! — Wie elend ich mir vorkomme, in diesem mir ganz widerwärtigen Verhältnisse auszuhalten, läßt sich nicht beschreiben, und ich erkenne, daß es eine reine Sünde, eiu Verbrechen war, diese Londoner Einladung anzunehmen.

Longobarden.

Was die eigentlichen Deutschen von den Franken, Gothen, Longobarden u. s. w. unterscheidet, ist, daß diese im fremden Lande sich gefielen, dort niederließen und mit dem fremden Volke bis zum Vergessen ihrer Sprache und Sitte sich vermischten.

Als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten, begannen die diesseits des Rheines und der Alpen verbliebenen Völker sich mit dem Namen „Deutsche" zu bezeichnen. Die Völkerwanderung hatte den daheim Bleibenden ihre eigentlichen Heldengeschlechter entführt.

Lope de Vega.

In Spanien entsagte der große Lope de Vega dem Ruhme, ein klassischer Kunstdichter zu sein, und schuf uns dafür das moderne Drama, in welchem Shakespeare zum größten Dichter aller Zeiten gedieh. Shakespeare richtete,

---

London: B. II, 60. 67. 72. — Longobarden: X, 56. — 54. 55. 345. — Lope de Vega: IX, 195. 171.

als Schauspieler und Theaterunternehmer, sich und seiner Truppe die Stücke her, vor welchen unsere größten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Verwirrung stehen, und welche zum größten Theile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zu rechter Zeit durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären; Lope de Vega, der fast nicht minder Wunderbare, schrieb seine Stücke von heute zu morgen im unmittelbaren Verkehre mit dem Theater und seinen Aktoren. Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden soll; dieser steht dem eigentlichen Dichter nicht näher als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er „dem Leben seinen Spiegel vorhalten" will. Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, daher sehr richtig zunächst als ein völlig irrationales.

Wie bezeichnend ist es nun aber auch, daß fast alle großen spanischen Dichter in der zweiten Hälfte ihres Lebens sich in den geistlichen Stand zurückzogen. Wie einzig ist es, daß von hier aus, nach vollkommener ideeller Ueberwindung des Lebens, diese Dichter dann dasselbe Leben wieder mit einer Sicherheit, Reinheit, Wärme und Deutlichkeit schildern konnten, wie nie vorher, da sie im Leben standen; ja die graziösesten, launigsten Schöpfungen sich aus jener geistlichen Zurückgezogenheit zu Tage brachten!

Bei den Spaniern und Engländern entwickelte sich das moderne Schauspiel aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen hatte. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen.

Lothar von Sachsen.

Die Wahl Lothar's von Sachsen, zwischen dem Erlöschen des männlichen fränkischen Stammes und der Fortsetzung desselben durch dessen Nachkommen weiblicherseits, die Hohenstaufen, ist nur als ein wenig dauerhafter Reaktionsversuch zu betrachten. König Lothar benutzte die natürliche Erbitterung der Welfen gegen die Hohenstaufen, seit ihrer Erhebung durch Verschwägerung mit den fränkischen Kaisern und durch ihr Gelangen zur schwäbischen, dann auch fränkischen Herzogswürde, als Hauptmittel des Widerstandes gegen die Wibelungen, die seine Königsmacht offen bestritten. Er vermehrte die Macht der Welfen in einem bis dahin unerhörten Maaße durch die gleichzeitige Verleihung der beiden Herzogthümer Sachsen und Bayern an sie, und nur durch den so ihm erwachsenen mächtigen Beistand wurde es ihm möglich, sein angemaßtes Königthum gegen diese zu behaupten, ja sie selbst so zu demüthigen, daß sie es für nicht ungerathen hielten, durch Verschwägerung mit den Welfen sich eine zukünftige Stütze unter den deutschen Stämmen zu schaffen.

Lope de Vega: IX, 171. 172. — B. II, 188. — IX, 164. 165. — Lothar von Sachsen: II, 160. 161. 165. 166.

Charakteristisch ist es dagegen, daß der nicht wibelingische Zwischenkaiser Lothar zu der Kirche in eine unterwürfig friedvolle Stellung trat: er begriff es nicht, worauf es bei der Kaiserwürde ankam; seine Ansprüche erhoben sich nicht bis zur Weltherrschaft, — diese waren das Erbtheil der Wibelungen, der urberechtigten Streiter um den Hort.

Louis XIV.

Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italienischen nur entfernt gleichkommende Kunst, oder eine an die spanische hinanreichende poetische Litteratur hervorbringen konnten, muß einen besonderen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Vergleiche Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten Glanzes des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren. Dort Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elendes der deutschen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge auch für Das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über welche im tiefsten Grunde der Anschauung die Franzosen noch heute nicht hinausgekommen sind; von hier an das Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunst, die Verderbniß der aus Italien und Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmuth in den Anstand. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beispiele einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, so war es leicht, auf der von ihm absteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu bestimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzose sich insofern endlich über den Italiener der Renaissance erhaben dünken durfte, als dieser nur Kunstwerke geschaffen, der Franzose dagegen selbst ein Kunstwerk geworden sei.

Man weiß bei genauer Betrachtung nicht anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitiren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeigungen ihres Herren die Freiheitsgluth und politische Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten. — Für das Vergnügen daran, Jemand gut Komödie spielen zu sehen, vergiebt diesem der Franzose Alles: von Louis XIV. hegt man in Frankreich, trotz der klaresten Einsicht in die gänzliche Hohlheit der von ihm gespielten Rolle, noch immer eine wirklich stolze Meinung, einzig aus unzerstörbarem Gefallen daran, daß er diese Rolle meisterhaft gespielt hat.

Ludwig I. von Bayern.

Es ist ermuthigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständniß und die Förderung des deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben: hier ward dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben. Brauchen wir König Ludwig I. von

Lothar von Sachsen: II, 188. — Louis XIV.: VIII, 43. IX, 141. 142. — III, 23. XI, 199. — Ludwig I. von Bayern: VIII, 72.

Bayern erst zu nennen, um zu verstehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die ungemeine Energie der Initiative erst zu bezeichnen, mit welcher dieser von wahrem deutschen Feuereifer beseelte Fürst, den Vorurtheilen der Trägheit und Stumpfsinnigkeit zum Trotz, weithin durch sein eigenes Beispiel, und durch das Beispiel, welches er veranlaßte, den deutschen Fürsten bewies, daß es sehr wohl eine deutsche Kunst gäbe, und daß es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen? Er bewies, daß diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen, verschwistert sei: die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust ließ er in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den erhabensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. Und die Kraft des Beispieles blieb in der Wirkung nicht aus: von nun an sorgten, wie beschämt, auch andere deutsche Fürsten für die Ausschmückung ihrer Residenzen durch edle deutsche Bildungen; von München aus berief man die Meister, denen nun Aufgaben zufielen, an welche sonst gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen, nur durch die entsprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu befriedigenden, Luxus gedacht war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin gewirkt werden konnte, geschah, und das Beispiel wie das Wirken König Ludwig's I. ist durchaus als ein vollständiges, gänzlich erfülltes zu betrachten.

Ludwig II.

Die Herausgabe meiner dramatischen Dichtung „der Ring des Nibelungen“ eröffnete ich mit einem Vorworte, in welchem ich, von den Erfordernissen für die Aufführung meines Werkes ausgehend, den Plan vorzeichnete, durch dessen Ausführung allerdings die einzig gründliche Lösung der mich beschäftigenden Probleme vorbereitet werden sollte. Ich wandte mich hierfür an irgend einen mir unbekannten deutschen „Fürsten“, und schloß innerlich verzweifelnd, mit der Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?“ — Schöner als ich es ahnen und hoffen konnte, ist meine bange Frage beantwortet. Es scheint, das Schicksal habe keinem meiner beschränkteren Pläne Beachtung und Erfolg schenken wollen, um der Ausführung meines gründlichsten und weitreichendsten die wahrhaft berufene Macht zuzuführen.

Ich meinestheils weiß mich sicher, seitdem mein Stern den ersehnten „Fürsten“ mich finden ließ, all mein Streben und Wirken in dem einen Begriffe enthalten zu sehen, diesem Fürsten zu dienen.

Der „Fürst“, nach welchem ich in jenem Schlußworte der Vorrede zur Herausgabe meines Bühnenfestspieles das Schicksal frug, trat wirklich in meinen Lebensplan ein. Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: „Hierher! Vollende Dein Werk: ich will es!“

Der starke treue Schutz, der jetzt über der Ausführung meines Werkes

Ludwig I. von Bayern: VIII, 72. 73. — 73. — Ludwig II.: VIII, 218. 219. — 219. — — IX, 372. — 374.

wachte, blieb nun aber derselbe, der es mir auch ermöglichte, voller Hoffnung und Vertrauen den Weg zu beschreiten, der mein Werk zu der allererst entworfenen Aufführung im rechten Sinne führen soll. Denn, widersetzte sich einst eine Gesammtheit dem hochsinnigen Beschlusse eines einzelnen Mächtigen, so konnte ich mich jetzt mit dem, unter dem Schutze dieses Mächtigen zur Vollendung gediehenen Werke, an eine andere Gesammtheit wenden, welcher ich es nach ihrem eigenen Willen zur Ermöglichung seiner Aufführung übergeben durfte.

War es vordem mein Lieblingsgedanke gewesen, meine Bühnenfestspiele von einem deutschen Fürsten der Nation als ein königliches Geschenk vorgeführt zu sehen, und hatte ich in meinem erhabenen Beschützer und königlichen Wohlthäter den zur Ausführung dieses Gedankens berufenen Fürsten gefunden, so hatte damals das bloße Verlauten hiervon einen solchen Sturm des Widerwillens allseitig heraufgezogen, daß es mir zur Pflicht gemacht war, durch freiwilliges Zurücktreten von jedem Versuche zur Ausführung jenes Gedankens wenigstens von einem fürstlichen Haupte die schmachvollsten Kränkungen ferne zu halten.

Schließlich hätte ich nun aber unter den, statt auf meinen Patronen, auf mir lastenden Verpflichtungen vollständig erdrückt werden müssen, wenn sich nicht die eine Hilfe mir wieder aufthat, welcher für dieses Mal entbehren zu dürfen bei dem Beginnen der Unternehmung mein stolzer Wunsch war, ohne deren energischestes Eingreifen aber ein großer Theil der Vorbereitungen schon gar nicht einmal in Angriff hätte genommen werden können, und welche nun, eingedenk der alten unwürdigen Stürme, ungenannt mir ihre Wohlthat angedeihen lassen wollte.

Die beglückendste Gunst meines erhabenen Wohlthäters begeisterte mich einst zu der Entwerfung meines „Parsifal“. — Mein erhabener Wohlthäter setzte wiederum dieses Mal, als Protektor unserer Bühnenfestspiele, durch huldvollste und reichlichste Hilfgewährungen mich erst in den Stand, schon in diesem Jahre 1882 mein Werk aufzuführen, während Er, um das Bühnen-Weih-Festspiel von jeder möglichen trübenden Mischung völlig frei zu erhalten, großmüthig dem Wunsche, auf Seinem eigenen Hoftheater es wiederholt zu sehen, entsagte.

Luther.

Wir haben einen Luther, der sich in der Kunst wohl bis zur religiösen Lyrik erhob, aber keinen Shakespeare. —

Luther hatte viel Noth mit der Buchdruckerei: er mußte den Teufel der Vieldruckerei um ihn herum durch den Beelzebub der Vielschreiberei abzuwehren suchen, um am Ende doch zu finden, daß für dieses Volk, um welches er sich so unsäglich abgemüht hatte, bei Lichte besehen, ein Papst gerade recht wäre. Worte, Worte — und endlich Buchstaben und wieder Buchstaben,

Ludwig II.: IX, 374. — — X, 144. — 147. 148. — — 179. 379. — Luther: IV, 22. X, 176.

aber kein lebendiger Glaube! Man muß die religiösen Sekten der Reformationszeit, ihre Disputate und Traktätlein sich zurückrufen, um einen Einblick in das Wüthen des Wahnsinns zu gewinnen, welcher sich der vom Buchstaben besessenen Menschenköpfe bemächtigt hatte. Man kann annehmen, daß nur Luther's herrlicher Choral den gesunden Geist der Reformation rettete, weil er das Gemüth bestimmte, und die Buchstaben-Krankheit der Gehirne damit heilte.

Luther's eigentliche Empörung galt dem freventlichen Sündenablasse der römischen Kirche, welche bekanntlich sogar vorsätzlich erst noch zu begehende Sünden sich bezahlen ließ: sein Eifer kam zu spät; die Welt wußte die Sünde bald gänzlich abzuschaffen, und die Erlösung vom Uebel erwartet man jetzt gläubig durch Physik und Chemie.

Die Päpste wußten sehr wohl was sie thaten, als sie dem Volke die Bibel entzogen, da namentlich das mit den Evangelien verbundene alte Testament den reinen christlichen Gedanken in der Weise unkenntlich machen konnte, daß, wenn jeder Unsinn und jede Gewaltthat aus ihm zu rechtfertigen möglich erschien, diese Verwendung klüger der Kirche vorbehalten, als auch dem Volke überlassen werden mochte. Fast müssen wir es als ein besonderes Unglück ansehen, daß Luther'n gegen die Ausartung der römischen Kirche keine andere Autoritäts-Waffe zu Gebote stand, als eben diese ganze volle Bibel, von der er nichts auslassen durfte, wenn ihm seine Waffe nicht versagen sollte. Sie mußte ihm noch zur Abfassung eines Katechismus' für das gänzlich verwahrloste arme Volk dienen; und in welcher Verzweiflung er hierzu griff, ersehen wir aus der herzerschütternden Vorrede zu jenem Büchlein. Verstehen wir den wahrhaften Jammerschrei des Mitleides mit seinem Volke recht, das dem seelenvollen Reformator die erhabene Hast des Retters eines Ertrinkenden eingab, mit dem er jetzt dem in äußerster Nothdurft verkommenden Volke schnell die zur Hand befindliche nöthige geistige Nahrung und Bekleidung zubrachte: so hätten wir an ihm auch gerade hierfür ein Beispiel zu nehmen, um zu allernächst jene, nun als nicht mehr zureichend erkannte, Nahrung und Bekleidung für eine kräftigere Dauer zu ersetzen. Um den Ausgangspunkt für ein solches Unternehmen zu bezeichnen, führen wir hier einen schönen Ausspruch Schiller's, aus einem seiner Briefe an Goethe, an. „Hält man sich an den eigentlichen Charakter des Christenthums, der es von allen monotheïstischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem als in der *Aufhebung des Gesetzes*, des kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will; es ist also, in seiner reinen Form, Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige *ästhetische* Religion." —

Werfen wir, von dieser schönen Ansicht aus, einen Blick auf die zehn Gebote der mosaischen Gesetzestafel, mit welchen auch *Luther* zunächst einem unter der Herrschaft der römischen Kirche und des germanischen Faustrechtes geistig und sittlich gänzlich verwilderten Volke entgegentreten zu müssen für

---

Luther: X, 176. IX, 140. — — X, 328. — 330. 331. — 331.

nöthig fand, so vermögen wir darinnen vor Allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet sind es nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuertheilte. In eine Kritik derselben haben wir uns nicht einzulassen, denn wir würden dabei nur auf unsere polizeiliche und strafrichterliche Gesetzgebung treffen, welcher zum Zwecke des bürgerlichen Bestehens die Ueberwachung jener Gebote, selbst bis zur Bestrafung des Atheismus überwiesen worden ist, wobei nur etwa die „anderen Götter neben mir" human davon kommen dürften. Lassen wir daher diese Gebote, als ziemlich gut verwahrt, hier ganz außer Acht, so stellt sich uns dagegen das christliche Gebot, — wenn es ein solches hierfür geben kann, — sehr überblicklich in der Aufstellung der drei sogenannten Theologal-Tugenden dar. Diese werden gemeiniglich in einer Reihenfolge aufgeführt, welche uns für den Zweck der Anleitung zu christlicher Gesinnung nicht ganz richtig dünkt, da wir denn „Glaube, Liebe und Hoffnung" zu „Liebe, Glaube und Hoffnung" umgestellt wissen möchten. Diese einzig erlösende und beglückende Dreieinigkeit als den Inbegriff von Tugenden, und die Ausübung dieser als Gebot aufzustellen, kann widersinnig erscheinen, da sie uns andererseits nur als Verleihungen der Gnade gelten sollen. Welches Verdienst ihre Erwerbung jedoch in sich schließt, werden wir bald inne, wenn wir zu allererst genau erwägen, welche fast übermäßige Anforderung an den natürlichen Menschen das Gebot der „Liebe", im erhabenen christlichen Sinne stellt. Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde als an dem Mangel an Liebe? Gewiß dürfte es nur den einen Weg zur richtigen Anleitung des jugendlichen Gemüthes geben, auf welchem ihm nämlich die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden verständlich würde. Hier vermag unseres Erachtens am sichersten, ja fast einzig, eine weise Benutzung der Schopenhauer'schen Philosophie zu einem Verständnisse anzuleiten, deren Ergebniß, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist, wie sie, als Krone aller Erkenntniß, aus Schopenhauer's Ethik praktisch zu verwerthen wäre.

Buddha — Luther. — Indien — Norddeutschland. Dazwischen: Katholizismus. (Süden — Norden.) Mittelalter. Am Ganges milde, reine Entsagung: in Deutschland mönchische Unmöglichkeit: Luther deckt diese klimatische Unmöglichkeit zur Durchführung der milden Entsagungslehre des Buddha auf: es geht hier nicht, wo wir Fleisch essen, Gebrautes trinken, uns stark bekleiden und warm logiren müssen: hier muß transigirt werden; unser Leben hier ist so geplagt, daß wir ohne „Wein, Weib und Gesang" es nicht aushalten, und selbst dem alten Gott nicht dienen können.

Jeder unserer großen Dichter und Weisen war noch in der Lage Luther's, welcher für seine Uebersetzung der Bibel sich in allen deutschen Mundarten umsehen mußte, um das Wort und die Wendung zu finden, dasjenige Neue deutsch-volksthümlich auszudrücken, als welches ihm der Urtext

Luther: X, 331. 332. 333. — — E. 99. — — X, 93.

der heiligen Bücher aufgegangen war. Denn dieß ist der Unterschied des deutschen Geistes von dem jedes anderen Kulturvolkes, daß die für ihn Zeugenden und in ihm Wirkenden zu allernächst etwas noch Unausgesprochenes ersahen, ehe sie daran gingen überhaupt zu schreiben, welches für sie nur eine Nöthigung in Folge der vorangegangenen Eingebung war. So hatte jeder unserer großen Dichter und Weisen sich seine Sprache erst zu bilden.

Wenn wir, mit Schiller, unsere modernen Staats- und Kirchenverfassungen barbarisch nennen, so ist es — unerhört glücklicher Weise! — ein anderer großer Deutscher, welcher uns den Sinn dieses „barbarisch“, und zwar aus der heiligen Schrift selbst, übersetzt hat. Luther hatte den elften Vers des vierzehnten Kapitels aus dem ersten Briefe Paulus' an die Korinther zu übertragen. Hier wird das griechische Wort „barbaros“ auf den angewendet, dessen Sprache wir nicht verstehen; die Uebersetzung des Lateiners, für welchen „barbarus“ bereits den griechischen Sinn verloren hatte, und dem unter Barbaren eben nur unzivilisirte und gesetzlose fremde Völkerstämme verständlich waren, liefert — somit schon nicht mehr zutreffend — eben dieses halb sinnlos gewordene „barbarus“. Alle folgenden Uebersetzer in jede andere Sprache sind dem lateinischen Beispiele nachgefolgt; besonders umständlich und seicht erscheint die französische Uebersetzung des Verses: „Si donc je n'entends pas ce que signifient les paroles, je serai barbare pour celui à qui je parle; et celui qui me parle sera barbare pour moi“; — woraus man eine Maxime herleiten könnte, welche — nicht zu ihrem Vortheile — die Franzosen bis heute für ihre Beurtheilung anderer Nationen beherrscht, dagegen auch in dieser Beziehung Luther's Uebersetzung, wenn er „barbaros“ mit „undeutsch“ wiedergiebt, unserem Ausblick auf das Fremde einen milderen, inaggressiven Charakter zutheilt. Luther übersetzt nämlich (zum kopfschüttelnden Erstaunen unserer Philologen) den ganzen Vers folgendermaßen: „So ich nicht weiß der Stimme Deutung, werde ich undeutsch sein dem, der da redet; und der da redet, wird mir undeutsch sein.“ — Wer die innig getreue Wiedergebung des griechischen Textes genau erwägt, und wer erkennen muß, wie diese noch sprachsinniger als selbst der Urtext den inneren Sinn desselben uns zuführt, indem sie „Deutung“ mit „Deutsch“ in unmittelbare Beziehung stellt, der muß von einem tiefen Gefühle für den Werth, welchen wir in unserer Sprache besitzen, erwärmt und gewiß mit unsäglichem Kummer erfüllt werden, wenn er diesen Schatz frevelhaft uns entwerthet sieht.

Dagegen hat man neuerdings gefunden, es würde besser gewesen sein, wenn Luther, wie andere Ketzer, verbrannt worden wäre; die römische Renaissance würde dann auch Deutschland eingenommen und uns auf die gleiche Kulturhöhe mit unseren umgeborenen Nachbarn gebracht haben. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß dieser Wunsch Manchem nicht nur „undeutsch“, sondern auch „barbarisch“ im Sinne unserer romanischen Nachbarn, vorkommen wird. Wir dagegen wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbarisch“ Schiller's bei der Bezeichnung unserer Staats- und Kirchenverfassungen mit Luther als „undeutsch“ übersetzen; womit

Luther: X, 93. — 171. 172. — 172.

wir dann, dem Müssen des deutschen Geistes nachforschend, vielleicht selbst eben zum Gewahren eines Hoffnungsdämmers angeleitet werden dürften.

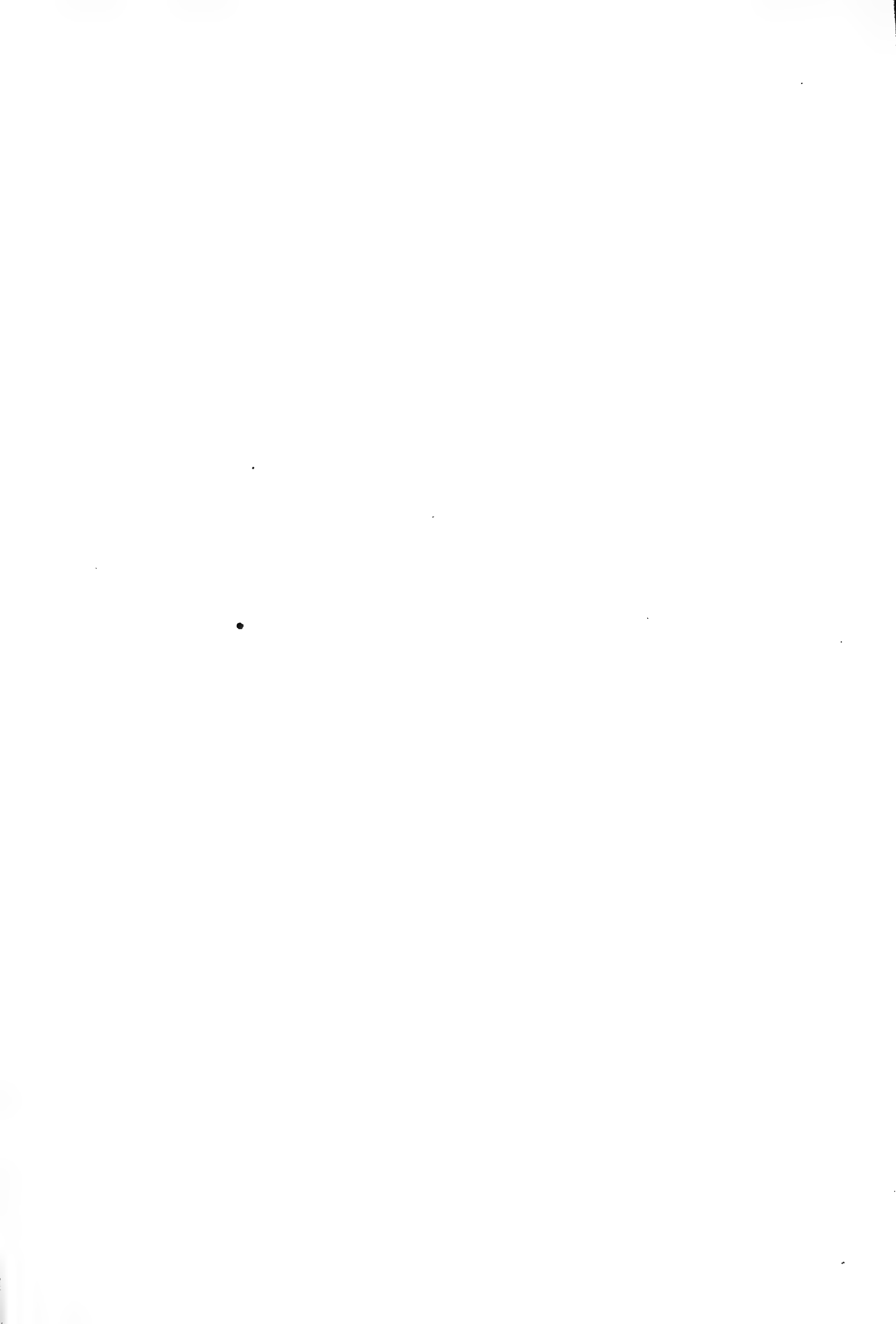
Lykurgos.

Lykurgos von Sparta: „Das Volk, das seine Vergangenheit nicht ehrt, hat keine Zukunft.“ — Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur; in den Ueberlieferungen der Sage bewahrt der geschlechtliche Stamm das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinsamen Herkunft. Künstliche (willkürliche) Vergegenständlichung des eigenen Wesens in — der Gesetzgebung, d. i. gewaltsames Festhalten alter, unwillkürlicher Anschauungen vom Wesen der Gemeinsamkeit, zu einer Zeit wo diese sich bereits, bei verändertem Wesen, ebenfalls verändert hatten. Als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbnißvoll auch an diesem schönen Staate. Statt der ehernen Münzen, diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen, häufte sich geprägtes asiatisches Geld in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete (wie schon sonst bei den anderen Hellenen) in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe, wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war, in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Luther: X, 172. — Lykurgos: E. 7. III, 156. E. 36. III. 162.

Nachträge und Ergänzungen.

(Die eingeklammerte Seitenzahl bei den Nachtragsartikeln weist auf den vorhandenen Hauptartikel zurück; die Artikel ohne Seitenzahl sind als selbständige Ergänzungs-Artikel zu betrachten, die aus inneren Gründen im Haupttheil keinen Platz finden konnten.)



Abel.

Der Judengott fand das fette Lammopfer Abel's schmackhafter als das Feldfruchtopfer Kain's. Wir sehen aus solchen bedenklichen Aeußerungen des Charakters des jüdischen Stammgottes eine Religion hervorgehen, gegen deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration des Menschen-Geschlechtes ein tief überzeugter Vegetarianer unserer Tage bedeutende Einwendungen zu machen haben dürfte.

Abraham.

Unsere ganze Zivilisation ist ein barbarisch-judaistisches Gemisch, keineswegs aber eine christliche Schöpfung. Hierüber, so vermeinen wir, wäre es auch den Vertretern unsrer Kirchen räthlich zu einiger Selbsterkenntniß zu gelangen, zumal wenn sie den Samen Abraham's bekämpfen, in dessen Namen sie doch immer noch die Erfüllung gewisser Verheißungen Jehova's fordern. Unsere Herrn Geistlichen fühlen sich aber sofort in ihrer Agitation gegen die Juden gelähmt, wann das Judenthum andererseits an der Wurzel angefaßt, und z. B. die Stammväter, namentlich der große Abraham, nach dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik unterstellt worden; alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive" Religion, zu schwanken. Das Anerkenntniß einer „mosaischen Konfession" tritt zu Tage, und dem Bekenner derselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutiren. Nun wird es aber schwierig sein, gerade aus der Gestaltung der christlichen Welt und dem Charakter der durch die so früh entartete Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jesus vor der durch Abraham und Moses zu beweisen.

Adolphe Adam (S. 2).

Neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen konnte sich (in Deutschland) Auber's, in ihrer Art wirklich wunderhübsche Oper „Lestocq" nicht erhalten.

Wir geben in Deutschland den „Fra Diavolo" und den „schwarzen Domino" in ihrer Originalgestalt, ohne Bach'sche Fugen und achtstimmige Motetten hinzuzufügen, oder geistreiche Couplets, wie: „So schön und froh, Postillon von Longjumeau!" — auszulassen.

Abel: X, 310. — Abraham: X, 343. 340. 341. — Adolphe Adam: IX, 68. — — I, 279.

O, wie seid Ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärmlichkeiten, die selbst die Franzosen degoutiren! Wollt Ihr einmal in Kriegszeiten an ihnen Rache nehmen, so könntet Ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn Ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes „Fra Diavolo“, „Zampa“, „den treuen Schäfer“ — und was für christliche Namen sie alle tragen mögen, eines schönen Tages mit Extrapost zurückschickte. Seid sicher, sollten die Franzosen gezwungen sein, den Predigten dieser begeisterten Lehrer wieder zuzuhören, so stürben sie vor Langeweile.

In Riga machte ich (1837) den Text zu einer komischen Oper, wozu ich den Stoff aus einer Erzählung der tausend und einen Nacht entnahm. Schon hatte ich zwei Nummern daraus komponirt, als ich mit Ekel inne ward, daß ich auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen. — Das tägliche Einstudiren Auber'scher, Adam'scher und Bellini'scher Musik that das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir gänzlich zu verleiden.

Afrika (S. 3).

Ein sorgfältiger Ueberblick der Gestalt unserer Erdkugel zeigt uns, daß in irgend einer Epoche ihrer letzten Ausbildung große Theile der verbundenen Festländer versanken, andere emporstiegen, während unermeßliche Wasserfluthen vom Südpole her endlich nur an den, gleich Eisbrechern gegen sie sich vorstreckenden spitzen Ausläufern der sich behauptenden Festländer der nördlichen Halbkugel, sich stauten und verliefen, nachdem sie alles Ueberlebende in furchtbarer Flucht vor sich hergetrieben hatten. Sehr gewiß muß das Hervortreten ungeheuerer Wüsten, wie der afrikanischen Saharah, die Anwohner der vorherigen, von üppigen Uferländern umgebenen Binnenseen in eine Hungersnoth geworfen haben, von deren Schrecklichkeit wir uns einen Begriff machen können, wenn uns von den wüthenden Leiden Schiffbrüchiger berichtet wird, durch welche vollkommen zivilisirte Bürger unserer heutigen Staaten zum Menschenfraße hingetrieben werden.

Alemannen.

Alemannen, Bayern, Thüringer und Sachsen verhielten sich, nach ihrer Unterwerfung durch die fränkischen Könige, zu den Franken fortan als Untergebene, und ward ihnen auch meistens ihre Stammessitte gelassen, so wurden sie doch am empfindlichsten dadurch betroffen, daß sie ihrer königlichen Geschlechter, so weit sie nicht bereits schon untergegangen waren, vollends beraubt wurden. Dieser Verlust ließ sie ihrer Abhängigkeit erst vollkommen inne werden, und in ihm beklagten sie den Untergang ihrer Volksfreiheit, da sie des Symboles derselben beraubt waren. Mochte nun der Heldenglanz Karl's des Großen eine Zeit lang den tiefen Unmuth der deutschen Stämme zertheilen, nie doch schwand die Abneigung gänzlich, und unter Karl's Nachfolgern lebte sie wieder auf. Otto I. gelang es, das Nationalgefühl der Alemannen und Bayern gegen die heftigste und hochmüthigste Feindschaft der eigentlichen fränkischen Stämme in der Art aufzuregen, daß er in der Vereinigung ihres Interesses mit seinem königlichen Interesse die Kraft zur Niederhaltung der alten fränkischen Ansprüche gewann.

Anschütz.

Was ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten

Adolphe Adam: I, 296. 297. 298. — — 16. — Afrika: X, 305. — Alemannen: II, 158. 160. — Anschütz: IX, 225.

Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz und andere hervorgebracht hatte.

Apollon und Jesus.

Der griechische Apollon war nur der Gott der schönen Menschen: Jesus der Gott aller Menschen; machen wir nun alle Menschen schön durch die Freiheit.

So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob.

Araber, Arabien.

Die streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens: das Feuer des arabischen Enthusiasmus gab noch jüngst dem Oriente Liebeslieder für Bonaparte ein. — Der Islam schien dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöschung des Judenthums auszuführen, da er sich des Juden-Gottes als Schöpfers des Himmels und der Erde selbst bemächtigte, um ihn mit Feuer und Schwert zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben. — Arabische Hengste, auf englischen Pferdemärkten von ihren Käufern nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft geprüft. — In Forkel's Schilderungen der arabischen Musik hatte Weber fleißig geblättert und ihnen einen Marsch für Haremswächter entnommen. — Aus einer bereits längst mir zu Gesichte gekommenen Zeichnung, einer Darstellung Friedrich's II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, fesselten namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie. Den Geist dieses Friedrich's, meines Lieblinges, verkörperte ich nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaisers in Palästina. — Klingsor's Zauberschloß, am Südabhange der nördlichen Gebirge des gothischen Spaniens, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen („Jenseits im Thale war er eingesiedelt; darüber hin liegt üpp'ges Heidenland"). — Kundry: „Parsifal! So rief, da in arab'schem Land er verschied, dein Vater Gamuret dem Sohne zu, den er, im Mutterschooß verschlossen, mit diesem Namen sterbend grüßte". — (Balsam für Amfortas aus Arabien:) „Hilft der Balsam nicht, Arabien birgt dann nichts mehr zu seinem Heil!"

Asiaten (S. 20).

Die rauhen Steppen des über den indischen Gebirgsländern nordwärts hinaus sich erstreckenden Asiens, wohin einst die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, hatten das menschliche Raubthier groß gezogen. Von dorther entströmten zu allen früheren und späteren Zeiten die Fluthen der Zerstörung und Vernichtung jedes Ansatzes zum Wiedergewinn sanfterer Menschlichkeit.

Unseres Freundes, des Grafen Gobineau, Prophezeiung, daß in zehn Jahren Europa von asiatischen Horden überschwemmt und unsere ganze Zivilisation nebst Kultur zerstört werden möchte.

Anschütz: X, 225. — Apollon und Jesus: E. 61. — III, 50. — Araber, Arabien: IV, 333. 334. X, 298. IV, 109. III, 326. IV, 334. X, 418. (430.) 464. 422. — Asiaten: X, 293. — 373. 374.

Auber: Die Stumme von Portici (S. 31).

Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksmelodieen-Jäger zu. Einer von diesen war ein guter Reiter, und wenn er nach hastigem Ritte vom Pferde stieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Alles rings umherflog, Geschnatter und Gefluche ihm nachfolgte, und drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben, — so daß ihm mit Blitzesschnelle der Instinkt von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitiren! Hinaus nach Portici jagt der Pariser Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fischer, die da singen und Fische fangen, schlafen und wüthen, mit Weib und Kind spielen und Messer werfen, sich todtschlagen und immer dabei singen. Meister Auber, gesteh', das war ein guter Ritt und besser, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte schreitet, — aus denen doch eigentlich gar Nichts zu holen ist, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, stieg vom Roß, machte Rossini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici".

— Diese Stumme war die nun sprachlos gewordene Muse des Drama's, die zwischen singenden und tobenden Massen einsam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß sich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künstlichen Wüthen des Theatervulkanes zu ersticken! —

Augsburger Allgemeine Zeitung.

Ueber meine Dichtung vom „Ring des Nibelungen" erfuhr ich nichts als schlechte Witze der Theaterrezensenten und musikalischen Spaßmacher, und über diese hinaus brachte es selbst nicht die Redaktion der „Allgemeinen Zeitung", deren sonderbares Augsburger Belletristen-Konsortium doch sonst ziemlich jedes Jahr ein paar neue Dichter von allerhöchstem Werthe dem deutschen Publikum vorzuführen hat. Hier blieb man dabei, mich für den Opernmacher auszugeben, um dessen musikalische Befähigung es übrigens schon aus dem Grunde, daß er durch excentrisches eigenes Textmachen sich zu helfen genöthigt sei, nothwendig übel stehen müsse, was denn von den rezensirenden Musikern desselben Konsortiums herzlich gern zugegeben wurde. Allerdings dürfte man wohl annehmen, daß eine angelegentliche Empfehlung von dieser Seite her eine bedeutende künstlerische Unternehmung, wie die meinige, eher verdächtigen würde, da es doch Jeder einmal erfahren mußte, wie unnütz er sein Geld ausgegeben hatte, wenn er auf die allerspannendste Empfehlung des berühmten Beiblattes der „Allgemeinen Zeitung" hin, sich ein soeben erschienenes Drama dieses oder jenes ihrer berühmten Dichter zu kaufen bestimmt worden war. Demnach hätte man sich nur verzweiflungsvoll zu fragen, wie es überhaupt denn anzufangen sei, um das deutsche Publikum mit etwas bedeutendem Neuen, welches zuvörderst in keiner der gepflegten bezüglichen Kategorien unterzubringen ist, im entsprechenden Sinne bekannt zu machen?

Auber: Die Stumme von Portici: III, 327. — 327. — Augsburger Allgemeine Zeitung: VI, 375. 376.

Die noch immer nach der wissenschaftlichen und kunst-litterarischen Seite hin besonders sich bemühende Augsburger „Allgemeine Zeitung" gelang es mir vor einiger Zeit einmal zur Aufnahme eines Aufsatzes, „Erinnerungen an Rossini" von mir enthaltend, zu bestimmen; weiter wagte ich mich aber nicht, und that daran gewiß sehr recht, da ich neuerdings erfahren mußte, daß ich der Redaktion dieses Blattes durch den berühmten Musikdirektor Schletterer in Augsburg, welchem die Leitung der musikalischen Strategie darin übergeben zu sein scheint, nach dem Vorgange des vielleicht noch berühmteren Herrn Chrysander in Wien, in einem gewissen Sinne als „schauderhaft" denunziirt bin, was diese Redaktion bei ihrer bekannten freimännischen und biederen Gesinnung, hätte ich mich abermals ihr zu nähern versucht, voraussichtlich zu einer recht beschämenden Zurückweisung für mich bestimmt haben müßte. Eine bei dem Geiste unserer öffentlichen Kunstkritik unzulässige Frage ist es, wie ein solches Benehmen gegenüber immer mehr hervortretenden und nicht zu verhindernden Thatsachen, als welche die Erfolge selbst meiner angezweifeltsten Werke gelten müssen, erklärt werden solle? Ein seltsames Deckungsmittel gegen Anfragen dieser Art, sollten sie aufgeworfen werden, steht jenem Geiste, so sehr er der der Oeffentlichkeit (wenigstens Publizistik) ist, immer in seiner, trotz Allem, ihm anhaftenden Obskurität zu Gebote; so daß vielmehr Derjenige, welcher in Fällen, wie dem meinigen, ihrer Mithilfe zu bedürfen glaubt, zu befragen wäre, was er sich für die Erreichung wirklicher Kunstzwecke von dorther nur erwarte, wo doch ersichtlicher Weise kein noch so großer Aufwand von Bemühung es ermögliche, der Nation das Unächte für etwas Aechtes, das Schwindsüchtige für etwas Lebenskräftiges aufzuheften?

Babel.

Wie beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmöglich wurde, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Drama's, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständniß verloren hatten.

Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen, aus welchem ich nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu athmen.

Emanuel Bach.

Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war: mit der Sonate präsentirte sich der Klavierspieler vor dem Publikum, welches er durch seine Fertigkeit als solcher ergetzen, und zugleich als Musiker angenehm unterhalten sollte. Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der

Augsburger Allgemeine Zeitung: M. Wbl. 1871, S. 32. VI, 375. — Babel: III, 92. — — IV, 407. — Emanuel Bach: IX, 101.

Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate.

Sebastian Bach: Passionsmusik (S. 38).

In den traulichen Klang des Chorgesanges der Freude-Melodie in Beethoven's neunter Symphonie fühlen wir selbst einzustimmen uns aufgefordert, um, wie in den großen Passionsmusiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit theilzunehmen. Diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht, wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchen-Choral S. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren.

C. Banck.

Als ich seiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis“ bearbeitete, ließ ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen: aus ihr lernte ich denn auch die ursprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzig richtige Erfassen des Zeitmaaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden. Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffassung ein; sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor Allem mit dem damaligen Hauptrezensenten Dresden's, Herrn C. Banck.

Was dieser früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm stets widerwärtigen Leitung, seinen ziemlich ungeschmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag der bereits sonst oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: sie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffassung zur neuen Erscheinung Gewordene, so daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewissenhaftesten und überzeugtesten zu Werke ging, am verwirrtesten zu erscheinen; da, wo ich glaubte dem gesunden Gefühle am bestimmtesten Genüge zu thun, für ganz verwahrlost zu gelten.

Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegensatz der Hauptmotive bis in das Leidenschaftliche, Heftige sich steigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Takten vor der letzten Wiederkehr des großen Unisono, ergab sich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaaßes als unerläßlich, so daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthema's das Tempo, ebenso nothwendig wieder für den Charakter dieses Thema's, zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Absicht, sondern nur das Material der Absicht erfassenden Kritiker, ergab sich nun hieraus der Beweis für meine irrige Ansicht des Hauptzeitmaaßes, weil ich am Schlusse sie ja selbst wieder aufgegeben hätte.

Emanuel Bach: IX, 101. — Sebastian Bach: IX, 123. 124. — C. Bank: V, 149. 150. — 150. 151. — 151.

Ich ersah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Sylben sticht, nie aber vom Geiste selbst getroffen wird.

Beethoven (S. 53 ff.).

Von Beethoven erfuhr ich zuerst, als man mir auch von seinem Tode erzählte; dann lernte ich auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens. Das Bekanntwerden mit Beethoven's Symphonieen, das bei mir erst im fünfzehnten Lebensjahre erfolgte, bestimmte mich leidenschaftlich zur Musik: ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. „Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethoven'sche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war" (Ein deutscher Musiker in Paris). — In meinen frühesten Jünglingsjahren durchwachte ich meine Nächte über der Abschrift der geheimnißvollen Seiten der Partitur der neunten Symphonie, deren Anblick mich in mystische Schwärmerei versetzte. Beethoven's letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großer Kunstepoche, über welchen hinaus Keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen Keiner zur Selbständigkeit gelangen könne.

Beethoven und die Instrumentalmusik.

Wir bewundern in den großen Instrumentalwerken Beethoven's die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandtheile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Aeußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigenthümliche und entscheidende Gang unserer ganzen Kunstentwickelung bei Weitem wahrhaftiger, als bei unseren Opernkomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges; sie lösten die Melodie, an deren organischer Erzeugung sie gar keinen Theil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, rissen sie somit aus ihrem Organismus heraus, und *verwandten* sie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne diese Verwendung irgendwie anders als durch luxuriöses Belieben zu rechtfertigen. Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaaßen vor unseren Augen *gebären*; er weiht uns in diesen Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Nothwendigkeit vorführt. Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundthut, ist die von ihm als Musiker gefühlte Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um *Mensch* zu werden, mußte Beethoven ein ganzer, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen *und* Weiblichen unterworfener Mensch werden. — Welch ernstes, tiefes und sehnsüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Musiker endlich erst die schlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, schöner Götterfunken!" — Mit

C. Banck: V, 151. — Beethoven: VII, 133. IV, 311. 312. I, 9. 116. II, 68. I, 14. — Beethoven und die Instrumentalmusik: III, 384. — 384. 385.

dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimniß der Musik gelöst: wir wissen nun, und haben die Fähigkeit gewonnen, mit Bewußtsein organisch schaffende Künstler zu sein.

Wir bezeichneten Beethoven's künstlerisches Verfahren in seinen wichtigsten Instrumentalsätzen als „Vorführung des Aktes des Gebärung der Melodie". Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Tonstückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Opernkomponist vergebens ankämpfte, — er zersprengte sie in ihre Bestandtheile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Bestandtheile verschiedener Melodieen sich in wechselnde Berührung setzen ließ, wie um die organische Verwandtschaft der scheinbar unterschiedensten solcher Bestandtheile, somit die Urverwandtschaft jener verschiedenen Melodieen selbst, darzuthun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der absoluten Musik auf: es lag ihm gewissermaaßen daran, diesen Organismus aus der Mechanik herzustellen, ihm sein inneres Leben zu vindiziren, und ihn uns am lebendigsten eben im Akte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er diesen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die absolute Melodie; er belebte somit diesen Organismus nur dadurch, daß er ihn — so zu sagen — im Gebären übte, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie wiedergebären ließ. Gerade durch dieses Verfahren fand er sich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neu belebten Organismus der Musik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und diesen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem ästhetischen Experimentiren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geist unseres künstlerischen Entwickelungsganges in sich aufnahm, doch nicht anders als in gewissem Sinne spekulativ zu Werke gehen. Er selbst war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, sondern er sah sich in musikalischer Gebärungslust nach dem Dichter um. So erscheint selbst seine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schiller's Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erst wo Beethoven von dem Inhalte dieses Gedichtes im Verlaufe bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert wird, sehen wir seine musikalischen Kombinationen immer bestimmter auch aus dem Wortverse des Gedichtes hervorwachsen, so daß der unerhört mannigfaltigste Ausdruck seiner Musik gerade nur dem, allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, daß die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann. Ich weise namentlich auf das „Seid umschlungen, Millionen!" und die Verbindung dieses Thema's mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" hin, um mich ganz deutlich zu machen.

Die Instrumentalmusik hatte sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Theile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Theile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter,

Beethoven und die Instrumentalmusik: III, 385. — 387. 388. 389. — — 342. 343.

individueller menschlicher Empfindungen sich nicht als einzig maaßgebende Nothwendigkeit für die Gestaltung jener melodischen Sprachtheile kundthat. Daß der Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhaltes in dieser, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erst derjenige Instrumentalkomponist aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen solchen Inhalt auszusprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens wurde.

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrthumes, der aber nicht, wie der des Operngenre's, mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kundgebung eines unbegrenzten inneren Vermögens derselben endete: durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's ist uns jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes. — Des Irrthumes Beethoven's und des Gewinnes seiner künstlerischen That konnten wir aber erst inne werden, als wir seine Werke im vollen Zusammenhange zu überblicken vermochten, als er uns mit seinen Werken zu einer abgeschlossenen Erscheinung geworden war, und an den künstlerischen Erfolgen seiner Nachkommen, die den Irrthum des Meisters — als einen ihnen selbst nicht eigenen und ohne die riesige Kraft jenes seines Verlangens — in ihr Kunstschaffen aufnahmen, der Irrthum selbst uns klar werden mußte. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Beethoven's gewahrten in dessen einzelnen Werken jedoch gerade nur Das, was ihnen, je nach der Kraft ihrer Empfänglichkeit und Auffassungsfähigkeit, bald aus dem hinreißenden Eindrucke des Ganzen, bald aus der eigenthümlichen Gestaltung des Einzelnen auffallend erkennbar war. So lange Beethoven, im Einklange mit dem Geiste seiner musikalischen Zeitumgebung, eben nur die Blüthe dieses Geistes in seinen Werken niederlegte, konnte der Reflex seines Kunstschaffens auf seine Umgebung nur ein wohlthätiger sein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zusammenhange mit schmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künstler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Empfindungen — wie zur verständlichen Kundgebung an die Theilnahme der Menschen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — also von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Musik zu machen und in dieser Musik sich gefällig, fesselnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, sondern als ihn sein inneres Wesen mit Nothwendigkeit drängte, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und nothwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammelns einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.

In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade da unverständlich — oder vielmehr misverständlich —, wo er einen be-

sonderen individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise — dem Ausdrucke und der Form nach — Aehnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Als unwillkürliche Versuche, sich eine Sprache für sein Verlangen zu bilden, müssen die meisten Werke Beethoven's aus jener Epoche angesehen werden, so daß sie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erscheinen, über dessen Gegenstand wohl, nicht aber über dessen verständliche Anordnung der Meister mit sich einig war. Das Gemälde selbst konnte er aber nicht eher ausführen, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt, d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigenthümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisirt hatte. Wären nur diese eigentlichen fertigen Gemälde, in denen sich Beethoven mit entzückend wohlthuender Klarheit und Faßlichkeit aussprach, vor die Welt gelangt, so hätte das Mißverständniß, das der Meister von sich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müssen. Bereits war aber der musikalische Ausdruck, in seiner Losgetrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Nothwendigkeit dem bloßen modischen Belieben, und somit allen Bedingungen der Mode selbst verfallen; gewisse melodische, harmonische oder rhythmische Züge schmeichelten heute dem Ohre so verführerisch, daß man sich zum Uebermaaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß sie dem Geschmacke oft plötzlich unausstehlich oder lächerlich erschienen. Wem es nun eben daran lag, Musik für das öffentliche Gefallen zu machen, den mußte Nichts wichtiger dünken, als in den soeben charakterisirten Zügen des absolut melodischen Ausdruckes so auffallend neu wie möglich zu erscheinen, und da die Nahrung solcher Neuheit immer nur aus dem musikalischen Kunstgebiete selber kommen, nirgends aber den wechselnden Erscheinungen des Lebens entnommen werden konnte, so mußte jener Musiker mit Recht eine ergiebigste Ausbeute gerade in d e n Werken Beethoven's ersehen, die wir als Skizzen zu seinen großen Gemälden bezeichneten, und in denen das Ringen nach Auffindung eines neuen musikalischen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen sich kundthat, die dem unverständnißvoll Hinhorchenden wohl sonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußten. Das jäh Abspringende, schnell und heftig sich Durchkreuzende, namentlich aber das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entsetzens, wie es der unwillkürlich suchende Meister in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten mischte, um durch sie zum Ausspruche bestimmter individueller Empfindungsmomente zu gelangen, — dieß Alles fiel, in seiner ganz formellen Aeußerlichkeit erfaßt, zur bloß technischen Fortbildung jenen Komponisten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieser Beethoven'schen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmusiziren erkannten. Während der größere Theil der ä l t e r e n Musiker in Beethoven's Werken nur Das begreifen und gelten lassen konnte,

---

was von des Meisters eigenthümlichstem Wesen ablag und nur als die Blüthe einer rüheren, unbesorgteren musikalischen Kunstperiode erschien, haben jüngere Tonsetzer hauptsächlich das Aeußerliche und Sonderbare der späteren Beethoven'schen Manier nachgeahmt.

War hier aber nur eine Aeußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener seltsamen Züge das in Wahrheit unausgesprochene Geheimniß des Meisters bleiben sollte, so mußte für sie mit gebieterischer Nothwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenstand gesucht werden, der trotz seiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Besondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieser Gegenstand war natürlich nur außerhalb der Musik zu finden, und für die ungemischte Instrumentalmusik konnte dieß wiederum nur in der Phantasie sein. Das Vorgeben der musikalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäß alle die musikalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten.

Die Sprache Beethoven's kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit nothwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an seine äußersten Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche Erweiterung angewiesen hat.

Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsproceß, wie er die Symphonieen Beethoven's als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmählichste misverstanden worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponirende Mit- und Nachwelt eben nur Formen, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotzdem kein Instrumentalkomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonieen und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im Mindesten auf den Gedanken zu gerathen, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei. So haben wir denn auch erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethoven's, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagniß seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter sah man darin nichts! Warum soll Der oder Jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zu Stande zu bringen? — —

Beethoven und die Instrumentalmusik: III, 346. — 347. — V, 102. — — III, 116. 117. 118.

Wir sehen in der Musik, wie in den anderen Künsten, aber aus ganz anderen Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren die Zunftgenossenschaften, die sich um einen großen Meister, in welchem sich das Wesen der Musik individualisirt hatte, nachahmend, ja nachbetend, sammelten. So lange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte, vermochten die weit ausgedehnten Aeste dieser Schulen, unter dieser oder jener verwandtschaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbständige Kunst zu sein vermochte, — sobald, mit einem Worte, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zu Stande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt Euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung Eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethoven'schen Symphonie läugnen zu wollen; Euch rettet selbst Eure Dummheit nicht, durch die Ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonieen mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien, — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür! —

Beethoven's 3. Symphonie Esdur (Eroica) (S. 63).

„Sage mir, liegt die Idee einer heldenmüthigen Kraft, die mit gigantischem Ungestüm nach dem Höchsten greift, außer dem Bereiche der Musik? Oder findest du, daß Beethoven seine Begeisterung für den jugendlichen Siegesgott in so kleinlichen Details ausgesprochen habe, daß es dir vorkommen dürfte, als habe er in dieser Symphonie eine musikalische Kriegsgeschichte des ersten italienischen Feldzuges schreiben wollen? Soll man annehmen, daß Beethoven sich hingesetzt habe, eine Komposition zu Ehren Bonaparte's zu entwerfen, so müßte man auch glauben, daß er nichts Anderes zu liefern im Stande gewesen wäre, als eine jener bestellten Gelegenheits-Kompositionen, die sämmtlich den Stempel einer todten Geburt an sich tragen. Wie himmelweit ist aber die Sinfonica eroica entfernt, eine solche Ansicht zu rechtfertigen! Im Gegentheil würde der Meister, hätte er sich eine ähnliche Aufgabe gestellt, sie sehr

Beethoven und die Instrumentalmusik: III, 120. — 120. 121. — Beethoven: 3. Symphonie Esdur (Eroica): I, 180. („Ein glücklicher Abend“). 181.

unbefriedigend gelöst haben: — sage mir, wo, in welcher Stelle dieser Komposition findest Du einen Zug, von dem man mit Recht annehmen könne, der Komponist habe in ihm irgend einen speziellen Moment der Heldenlaufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen? Was soll der Trauermarsch, das Scherzo mit den Jagdhörnern, das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante? Wo ist die Brücke von Lodi, wo die Schlacht bei Arcole, wo der Marsch nach Leoben, wo der Sieg bei den Pyramiden, und wo der 18. Brumaire? Sind dieß nicht Momente, die kein Komponist unserer Tage sich würde haben entgehen lassen, sobald er eine biographische Symphonie auf Bonaparte hätte schreiben wollen? —

„In Wahrheit, hier war es anders der Fall, und laß' dir meine Ansicht mittheilen, die ich über das Empfängniß dieser Symphonie habe. — Wenn sich ein Musiker gedrängt fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dieß nur durch die anregende Gewalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt. Diese Stimmung möge nun durch ein äußeres Erlebniß herbeigeführt werden oder einer inneren geheimnißvollen Quelle entsprungen sein; sie möge sich als Schwermuth, Freude, Sehnsucht, behagliche Befriedigung, Liebe oder Haß zeigen, so wird sie im Musiker immer eine musikalische Gestaltung annehmen, und von selbst in Tönen sprechen, ehe sie noch in Töne gebracht worden ist. Diejenigen großen, leidenschaftlichen und andauernden Empfindungen aber, welche die vorzügliche Richtung unserer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrschen, sind es, die auch den Musiker zu jenen breiteren, umfassenderen Konzeptionen drängen, denen wir u. a. das Dasein einer Sinfonia eroica verdanken. Diese großen Stimmungen können sich als tiefes Seelenleiden, oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erscheinungen herleiten, denn wir sind Menschen und unser Schicksal wird durch äußere Verhältnisse regiert; d a aber, wo sie den Musiker zur Produktion hindrängen, sind auch diese großen Stimmungen in ihm bereits zur Musik geworden, so daß den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereigniß, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt. Welche Erscheinung wäre würdiger gewesen, die Sympathie, die Begeisterung eines so feurigen Genie's, als das Beethoven's, zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen? Stelle man sich vor, wie es dem heldenmüthigen Musiker zu Muthe sein mußte, als er von That zu That, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde. Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wie mußte es in seinen Adern brausen, wie in seinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er sich wendete, um sich mit seiner Muse zu berathen, jener glorreiche Name entgegentönte! Auch s e i n e Kraft mußte sich zu einem außerordentlichen Schwunge angeregt, sein Siegesmuth zu einer großen, unerhörten That angespornt fühlen. Er war nicht Feldherr, — er war Musiker, und so sah er in s e i n e m Reiche das Gebiet vor sich, in dem er dasselbe verrichten konnte, was Bonaparte in den Gefilden Italiens vollbracht hatte. Die in ihm aufs Höchste gespannte musikalische Thatkraft ließ ihn ein Werk konzipiren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war; er führte seine Sinfonia eroica aus, und wohl fühlend,

wem er den Impuls zu diesem Riesenwerke verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt. Dennoch frage ich, beurkundet irgend ein Merkzeichen in der Art der Ausführung dieser Komposition einen unmittelbaren äußeren Zusammenhang mit dem Schicksale des Helden, der damals noch nicht einmal auf der höchsten Stufe des ihm bestimmten Ruhmes angelangt war? Ich bin so glücklich, in ihr nur ein gigantisches Denkmal der Kunst zu bewundern, mich an der Kraft und der wohllüstig erhebenden Empfindung, die mir bei Anhörung derselben die Brust schwellt, zu stärken, und überlasse anderen, gelehrten Leuten, aus den geheimnißvollen Hieroglyphen dieser Partitur die Schlachten bei Rivoli und Marengo herauszubuchstabiren!"

Berlioz wollte das beste Orchester der Welt nach den Ruinen von Troja kommen und dort von ihm sich die „Sinfonia eroica" vorspielen lassen.

Beethoven's 5. Symphonie Cmoll (S. 68).

Erster Satz. (S. 72 o.: Das gedankenlose Heer der Nachahmer.) Gewiß wollte Jeder von ihnen einmal eine wirklich wahre Melodie zu Stande bringen, solch' eine Beethoven'sche Gestalt, wie sie mit allen Gliedern eines lebendigen Leibes vor uns zu stehen scheint. Aber, was half da alle ars musicae severioris, ja selbst jocosae, wenn die Gestalt selbst durchaus sich nicht zeigen, viel weniger noch komponiren lassen wollte! Nun sieht aber Alles, was wir da aufgeschrieben finden, Beethoven's Musik-Gestalten wiederum so sehr ähnlich, daß sie oft wie geradezu kopirt erscheinen: und doch will selbst das allerkünstlichst Zusammengestellte nicht im Entferntesten etwa solch eine Wirkung verursachen, wie das für die Kunst so gar nichts sagende, ja fast lächerliche unbedeutende

womit in jenem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum plötzlich aus der Lethargie zur Extase erweckt wird! Offenbar eine gewisse Malice des Publikum's.

Beethoven's 7. Symphonie Adur (S. 75).

„Nichts ist unleidlicher, als die abgeschmackten Bilder und Geschichten, die man jenen Instrumentalwerken zu Grunde legt. Am Eingange des Gartens gewahrte ich einen Bauer, der voll Verwunderung und Freude der Adur-Symphonie lauschte: — ich wette meinen Kopf, dieser hat das richtigste Verständniß gehabt, denn vor Kurzem erst wirst du in einer unserer musikalischen Zeitungen gelesen haben, daß Beethoven, als er diese Symphonie komponirte, sich nichts Anderes zum Vorwurf genommen hat, als eine Bauernhochzeit zu schildern. Der ehrliche Landmann wird sich also sogleich jedenfalls seinen Hochzeitstag in das Gedächtniß zurückgerufen, und seiner Einbildungskraft der Reihe nach alle Akte jenes Tages, als: die Ankunft der Gäste und den Schmaus, den Gang in die Kirche und die Einsegnung, sodann den Tanz, und endlich das Beste, was Braut und Bräutigam für sich behielten, vorgeführt haben.

Beethoven: 3. Symphonie Esdur (Eroica): I, 183. — — I, 228. — 5. Symphonie Cmoll: X, 197. 198. — 7. Symphonie Adur: I, 174. („Ein glücklicher Abend".) 176.

„Dem wackeren Bauer erlaube ich mit Vergnügen, sich bei Anhörung der Adur-Symphonie seine Hochzeit zurückzurufen. Den civilisirten Stadtbewohnern aber, die in musikalische Zeitungen schreiben, möchte ich die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreißen, wenn sie solch dummes Zeug unter ehrliche Leute bringen, denen sie dadurch von vorn herein alle Unbefangenheit rauben, mit der sie sich ohnedem zur Anhörung der Beethoven'schen Symphonie angelassen haben würden. — Anstatt nun ihren natürlichen Empfindungen sich zu überlassen, sehen die armen betrogenen Leute mit vollem Herzen aber schwachem Kopfe sich veranlaßt, durchaus nur einer Bauernhochzeit nachzuspüren, der sie vielleicht nie beigewohnt haben, und statt derer sie sich gewiß mit weit größerer Neigung irgend etwas Anderes vorgestellt hätten, was gerade im Kreis ihrer Einbildungskraft lebt."

Beethoven's 8. Symphonie Fdur (S. 74).

(S. 75: Wie gering der Sinn unserer modernen Musiker für das von mir gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaaßes und Vortrages ist, hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unseres heutigen Musikwesens.) So war es mir unmöglich, Mendelssohn mein Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zeitmaaße des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethoven's beizubringen. Nun wohnte ich einmal mit ihm einer vom verstorbenen Kapellmeister Reißiger in Dresden dirigirten Aufführung dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das soeben von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte mir versprochen, das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig Recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erschrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „So ist's ja gut! Bravo!" So fiel ich denn vom Schreck in Erstaunen. War nämlich Reißiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo, nicht streng zu verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohn's Unempfindlichkeit im Betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in mir sehr natürlich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Unterscheidbares sich ihm darstellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken.

Ganz dasselbe, wie mit Reißiger, begegnete mir im Betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem anderen namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohn's in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen Ansichten über dieses Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langsame Zeitmaaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich lautete seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht gehalten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung von allerlei Direktions-Angelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginne des Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaaß nicht

Beethoven: 7. Symphonie Adur: I, 177. — 8. Symphonie Fdur: VIII, 346. 348. — 349.

plötzlich ändern können, und so sei es denn für dießmal nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich dießmal doch zufrieden damit, wenigstens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie er sich selbst der „Vergeßlichkeit“ beschuldigte, zeihen konnte, sondern daß der Grund, weßhalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm selbst unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Gerathewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor dessen sehr üblen Folgen den Dirigenten dießmal seine glückliche „Vergeßlichkeit“ bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren Zeitmaaßes nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das Orchester aus aller Fassung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unserer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte.

Beethoven's 9. Symphonie D moll (S. 76).

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Gewandhaus-Konzerten die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Begrüßung der Lieblingswerke. Nur mit Beethoven's neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Von der allergründlichsten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie“ gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester. Dieß war das Geheimniß der glücklichen Lösung der Aufgabe. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von besonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probiren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob

Beethoven: 8. Symphonie Fdur: VIII, 349. — 350. — 9. Symphonie Dmoll: VIII. 337. 338.

ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieser bestimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu studiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich.

Für das Dresdener Palmsonntagkonzert zum Besten des Pensionsfonds der Musiker-Wittwen und Waisen fiel mir die Leitung einer „Symphonie“ zu. Eine große Sehnsucht erfaßte mich zur neunten Symphonie; für die Wahl derselben unterstützte mich der äußerliche Umstand, daß dieß Werk in Dresden so gut wie unbekannt war. Vor längeren Jahren war sie in einem Armen-Konzerte von Reißiger aufgeführt worden, und mit aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. Es bedurfte meines ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredtsamkeit, um zunächst die Bedenken unseres Chefs zu überwinden. Das Comité trug Bedenken gegen die Geldauslage für die Anschaffung der Orchesterstimmen: ich lieh sie somit von der Leipziger Konzert-Gesellschaft aus. Wie ward mir nun aber, als ich, seit meinen frühesten Jünglings-Jahren, wo ich meine Nächte über der Abschrift dieser Partitur durchwachte, jetzt zum ersten Mal die geheimnißvollen Seiten derselben, deren Anblick mich einst in so mystische Schwärmerei versetzt hatte, mir wieder zu Gesicht brachte, und nun sorgfältig durchstudirte! Wie in jener unklaren Pariser Zeit die Anhörung einer Probe der drei ersten Sätze, durch das unvergleichliche Orchester des Conservatoire's ausgeführt, mich plötzlich, über Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg, mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt, und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens wie mit magischer Kraft auf mich gewirkt hatte, so ward nun diese letzte Klangerinnerung geheimnißvoll mächtig in mir von Neuem lebendig, als ich zum ersten Mal wieder mit den Augen vor mir sah, was in jener allerersten Zeit ebenfalls nur mystisches Augenwerk für mich geblieben war. Nun hatte ich manches erlebt, was in meinem tiefsten Inneren unausgesprochen zu einer ernsten Stimmung, zu einer fast verzweiflungsvollen Frage an mein Schicksal und meine Bestimmung mich trieb. Was ich mir nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntniß der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen Existenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus aussichtslos erkennen mußte. Diese Verzweiflung schlug nun dieser Symphonie gegenüber in helle Begeisterung aus. Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel der Ausführung derselben zu überlegen, überrascht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dieß das Benehmen eines königlich sächsischen Kapellmeisters sei! Glücklicherweise blieb ich bei solcher Gelegenheit von Besuchen unserer Orchestervorsteher und ihres würdevollen ersten Kapellmeisters, sowie sonstiger in klassischer Musik bewanderter Herren verschont.

Was nun den künstlerischen Theil der Aufführung betraf, so arbeitete ich einer ausdrucksvollen Wiedergebung von Seiten des Orchesters dadurch vor, daß ich Alles, was zur drastischen Deutlichkeit der Vertragsnüancen mich nöthig dünkte, in die

---

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll: VIII, 338. — II, 67. 68. 69. — 70.

Orchesterstimmen selbst aufzeichnete. Namentlich veranlaßte mich die hier übliche doppelte Besetzung der Blasinstrumente zu einem sorgfältig überlegten Gebrauch dieses Vortheils. In welcher Weise ich auf diese Art für Deutlichkeit der Ausführung sorgte, sei z. B. durch eine Stelle des zweiten Satzes der Symphonie bezeichnet, in welcher, zum ersten Mal in Cdur, die sämmtlichen Streichinstrumente in verdreifachter Oktave die rhythmische Hauptfigur, unausgesetzt im Unisono, gewissermaaßen als Begleitung zu dem zweiten Thema, welches nur die schwachen Holzblasinstrumente vortragen, spielen: da im ganzen Orchester gleichmäßig „fortissimo" vorgezeichnet ist, so ergiebt sich hieraus bei jeder erdenklichen Aufführung, daß die Melodie der Holzblasinstrumente gegen die immerhin nur begleitenden Streichinstrumente vollständig verschwindet, und so gut wie gar nicht gehört wird. Da mich nun keinerlei Buchstaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meister in Wahrheit beabsichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, so ließ ich hier die Streichinstrumente bis dahin, wo sie wieder abwechselnd mit den Blasinstrumenten die Fortführung des neuen Thema's aufnehmen, statt im wirklichen Fortissimo, mit nur angedeuteter Stärke spielen: das von den verdoppelten Blasinstrumenten dagegen mit möglichster Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum ersten Mal seit dem Vorhandensein dieser Symphonie, mit bestimmender Deutlichkeit zu hören. In ähnlicher Weise verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Bestimmtheit der dynamischen Wirkung des Orchesters zu versichern. Nichts anscheinend schwer Verständliche durfte so zum Vortrag kommen, daß es nicht in bestimmender Weise das Gefühl erfaßte. — Eine große Aufmerksamkeit widmete ich ferner der so ungewöhnlichen rezitativ-artigen Stelle der Violoncelle und Kontrabässe im Beginn des letzten Satzes, welche einst in Leipzig meinem alten Freunde Pohlenz so große Demüthigungen eintrug. Es gelang mir in zwölf Spezialproben, welche ich nur mit den betreffenden Instrumenten hielt, zu einem fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu gelangen, und sowohl die gefühlvollste Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen. — Vom Beginne meines Unternehmens an hatte ich sogleich erkannt, daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieser Symphonie darauf beruhe, daß die Ueberwindung der außerordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müsse. Zunächst galt es daher, mich eines vorzüglich starken Chores zu versichern; außer der gewöhnlichen Verstärkung unseres Theaterchores durch die etwas weichliche Dreißig'sche Singakademie, zog ich, mit Ueberwindung umständlicher Schwierigkeiten, den Sängerchor der Kreuzschule mit seinen tüchtigen Knabenstimmen, sowie den ebenfalls für kirchlichen Gesang gutgeübten Chor des Dresdener Seminariums herbei: diese, zu zahlreichen Uebungen oft vereinigten dreihundert Sänger, suchte ich nun auf die mir besonders eigenthümliche Weise in wahre Extase zu versetzen. Große Freude machte es mir, das Rezitativ des Barytonisten: „Freunde, nicht diese Töne", welches seiner seltsamen Schwierigkeiten wegen wohl fast unmöglich vorzutragen zu nennen ist, durch Mitterwurzer, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenseitigen Mittheilung, zu hinreißendem Ausdrucke zu bringen. — Ich trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Lokales mir eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen Systeme von mir aufgestellten Orchesters zu versichern. Die Kosten hierzu waren nur unter besonderen Schwierigkeiten zu erwirken; doch ließ ich nicht ab, und erreichte durch

---

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll: II, 70. 71. 72.

eine vollständig neue Konstruktion des Podiums, daß wir das Orchester ganz nach der Mitte zu konzentriren konnten, und es dagegen amphitheatralisch auf stark erhöhten Sitzen von dem zahlreichen Sängerchor umschließen ließen, was der mächtigen Wirkung der Chöre von außerordentlichem Vortheil war, während es in den rein symphonischen Sätzen dem fein gegliederten Orchester große Präcision und Energie verlieh.

Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt. Mein Kollege beging hierbei die unglaubliche Thorheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intriguiren, und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethoven's aufmerksam zu machen; wogegen Herr Gade, welcher von Leipzig aus, wo er damals die Gewandhauskonzerte dirigirte, uns besuchte, mir nach der Generalprobe u. A. versicherte, er hätte gern zweimal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Bässe noch einmal zu hören. Herr Hiller fand, daß ich in der Modifizirung des Tempo's zu weit gegangen sei; wie er dieß verstand, erfuhr ich später durch seine eigene Leitung geistvoller Orchesterwerke. Ganz unbestreitbar war aber der allgemeine Erfolg über jede Erwartung groß, und dieses namentlich auch bei Nichtmusikern: unter solchen entsinne ich mich des Philologen Dr. Köchly, welcher bei dieser Gelegenheit sich mir näherte, um mir zu bekennen, daß er jetzt zum ersten Male einem symphonischen Werke vom Anfang bis zum Ende mit verständnißvoller Theilnahme habe folgen können. Die Orchestervorsteher benutzten die darauf folgenden Jahre meines Verbleibens in Dresden regelmäßig dazu, durch Wieder-Vorführung dieser Symphonie sich der gleichen hohen Einkünfte zu versichern.

Beethoven's Sonaten (S. 93).

Kreutzer-Sonate (für Klavier und Violine Adur). Zu häufig sehen wir, daß Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention an einander gereiht sind. Die unangenehmste Wirkung einer solchen achtlosen Nebeneinanderstellung von Variationen erhalten wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über Alles wundervollen Thema's des zweiten Satzes der großen Adur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem Virtuosen anders behandeln hörte, als es eben eine zur gymnastischen Produktion dienende „erste Variation" überhaupt verdient, stets zur Empörung gegen alles fernere Musikanhören gebracht. Wunderlich war es nun, daß, wem ich mich noch klagend hierüber eröffnete, von allen Seiten her ich nur dieselbe Erfahrung, wie mit dem Tempo di Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im Ganzen" Recht, begriff aber im Einzelnen nicht, was ich wollte. Gewiß ist nur, daß diese erste Variation des wundervoll getragenen Thema's einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat sie sich der Komponist, als er sie erfand, zunächst gar nicht in unmittelbarer Folge, also nicht im vollen Zusammenhange mit dem Thema selbst gedacht, worin ihn die formelle Abgeschlossenheit der Theile der Variationenform unbewußt bestimmte. Nun werden aber diese Theile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus anderen, nach der Variationenform gebildeten, aber im unmittelbaren Zusammenhange gedachten Sätzen des Meisters, wie z. B. dem wunderbaren zweiten Satze der großen Cmoll-Sonate Op. 111, wissen wir aber auch, wie gefühlvoll und zartsinnig dort die Ueberleitungspunkte der

Beethoven: 9. Symphonie Dmoll: II, 73. — 73. 74. 70. — Sonaten: VIII, 361.

einzelnen Variationen ausgeführt sind. Somit liegt es doch nun für den Vortragenden, der in solchem Falle, wie in dem mit der sogenannten Kreutzer-Sonate, die Ehre beansprucht, für den Meister voll und ganz einzutreten, recht nahe, daß er wenigstens den Eintritt dieser ersten Variation mit der Stimmung des soeben beendeten Thema's etwa dadurch in eine Beziehung zu bringen sucht, daß er im Betreff des Zeitmaaßes eine gewisse Rücksicht durch anfänglich milde Deutung des neuen Charakters, in welchem — nach der unabänderlichen Ansicht der Klavier- und Violinspieler — diese Variation auftritt, ausübt: geschähe dieß mit rechtem künstlerischem Sinne, so würde etwa der erste Theil dieser Variation selbst den allmählich immer belebteren Uebergang zu der neueren, bewegteren Haltung bieten, somit, ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse dieses Theiles, auch noch diesen Reiz eines freundlich sich einschmeichelnden, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechsels des im Thema niedergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Beethoven's Quartette (S. 94).

Cismoll-Quartett Op. 131. — (Adagio.) Schwermüthige Morgenandacht eines tief leidenden Gemüthes: (Allegro) anmuthige Erscheinung, neue Sehnsucht zum Leben erweckend. (Andante und Variationen.) Reiz, Milde, Verlangen, Liebe. — Scherzo. Laune, Humor, Ausgelassenheit. — Finale. Uebergang zur Resignation. Schmerzlichstes Entsagen.

Der Eintritt des ersten Allegro's $^{6}/_{8}$ nach dem einleitenden längeren Adagiosatze des Cismoll-Quartettes ist mit molto vivace bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, ja — wenn wir sinnvoll hinblicken — sie nach zarten Gesetzen sich aus einander entwickeln. Dieser Allegrosatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwermuth, wie kaum ein anderes des Meisters sich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die schwermüthige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio-Schlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Schroffheit seines Eintrittes unsere Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema auch zunächst im ungebrochenen pp, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes Ritardando, worauf es sich zur Kundgebung seiner Wirklichkeit gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses Allegro's angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das Tempo zu modifiziren, nämlich, zunächst an die das Adagio schließenden Noten: [Notenbeispiel] sich haltend, das darauf folgende [Notenbeispiel: 6/8, pp] so unmerklich anzufügen, daß für das Erste von

Beethoven: Sonaten: VIII, 362. — Quartette: E. 100. — VIII, 363.

einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt. — Wie sehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieses Quartettes geschieht, nicht ausgeführt, und dagegen sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben Alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen solle! So aber erscheint es den Herren „klassisch".

Esdur-Quartett Op. 127. Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von Variationen auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dieß geschieht am glücklichsten, wenn der Weg der Entwickelung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaaßen befriedigender Ueberraschung in die andere Bewegungsform hinüberführt. Wir wissen es, wie gefühlvoll und zartsinnig im Adagio des großen Es dur-Quartettes die Ueberleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt sind.

Beethoven's Ouvertüren (S. 97).

Das Trompetensignal in der „Leonoren"-Ouvertüre dient, als beziehungsvoll aus der Klangwelt in das menschliche Leben sich erstreckender musikalischer Zug, weil es mit entscheidender Wichtigkeit eintritt, als Merkmal zur Orientirung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen, als wirklicher Berührungspunkt der dramatischen mit der musikalischen Bewegung, und vermittelt somit eine glückliche Individualisirung des Tonstückes.

Bisher hatte nur die Ouvertüre zu einer Oper oder einem Theaterstücke Veranlassung zu einer Verwendung rein musikalischer Ausdrucksmittel in einer vom Symphoniesatze sich abzweigenden Form dargeboten. Noch Beethoven verfuhr hierbei sehr vorsichtig: während er sich bestimmt fand, einen wirklichen Theater-Effekt in der Mitte seiner Leonoren-Ouvertüre zu verwenden, wiederholte er, mit dem gebräuchlichen Wechsel der Tonarten, den ersten Theil des Tonstückes, ganz wie in einem Symphoniesatze, unbekümmert darum, daß der dramatisch anregende Verlauf des, der thematischen Ausarbeitung bestimmten, Mittelsatzes uns bereits zur Erwartung des Abschlusses geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil.

Beethoven's Fidelio (S. 102).

An den dämonischen Abgrund des Theaters traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit; hier schuf Mozart seine Meisterwerke, und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst seine höchste Kraft bewähren zu können. Mißmuthig zog er sich von seinem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte.

Beethoven: Quartette: VIII, 363. 364. — 360. 362. — Ouvertüren: I, 255. — X, 236. — Fidelio: VIII, 81. VII, 129. 130.

Wir haben Mozart's „Zauberflöte", Beethoven's „Fidelio" und Weber's „Freischütz". Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte Fähigkeit des Orchesters zu besiegen.

Beethoven: Gesangsmusik.

(„Eine Pilgerfahrt zu Beethoven".) Ich erlaubte mir hier zu fragen, ob er wirklich glaube, daß Jemand nach Anhörung seiner „Adelaide" ihm den glänzendsten Beruf auch zur Gesangsmusik abzusprechen wagen würde? „Nun", entgegnete er nach einer kleinen Pause, — „die Adelaide und dergleichen sind am Ende Kleinigkeiten, die den Virtuosen von Profession zeitig genug in die Hände fallen, um ihnen als Gelegenheit zu dienen, ihre vortrefflichen Kunststückchen anbringen zu können. Warum sollte aber die Vokalmusik nicht eben so gut als die Instrumentalmusik einen großen ernsten Genre bilden können, der zumal bei der Ausführung von dem leichtsinnigen Sängervolke ebenso respektirt würde, als es meinetwegen bei einer Symphonie vom Orchester gefordert wird?"

Berlin (S. 111).

Das Christenthum von Berlin ein anderes als das von Nikäa. — Wahr ist es, die Frömmigkeit hat schon seit längerer Zeit, zumal in der hohen Societät Wurzel gefaßt; — wir kennen die Konventikel der Frommen und die ehrenwerthen Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Während ganz Deutschland Felix Mendelssohn's musikalischer Religion sein Herz erschließt, wird diesem Drange in Berlin durch philosophischen Pietismus abgeholfen. Die merkwürdigen Folgen eines in Berlin seiner Zeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philosophischen Systems: es gelang diesem, die Köpfe der Deutschen dermaaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt.

Die Opernhäuser der älteren Zeit wurden nach der Annahme der Nichtunterbrechung der Höhengrenze des Gebäudes, somit in der Form langer Kästen konstruirt, davon wir ein naives Exemplar am königlichen Opernhause in Berlin vor uns haben. Der Architekt hatte hierbei einzig eine Façade für den, dem Eingange zugewendeten, schmalen Theil des Gebäudes zu besorgen, welches seiner Länge nach man dagegen gern zwischen die Häuser einer Straße einbaute, um sie so dem Anblicke gänzlich zu entziehen.

Durch Nachbildung französischer Originalarbeiten lieferten Berlin, Wien, Hamburg und andere größere Theaterstädte Stücke, die in den näheren Lokal- und Zeitverhältnissen, deren besonderes Interesse ihnen als Stoff zu Grunde lag, eine Zeit lang als reine Neuigkeiten zu interessiren vermochten, obwohl ein künstlerischer Werth ihnen nie zugesprochen werden konnte. Sah man jenen Stücken näher zu, so mußte man in ihnen deutlich das kopirte Original wiedererkennen, dessen Inhalt nach seinen wichtigsten Hauptzügen ein von dem neuen untergelegten Inhalte ebenso verschiedener war, als Paris und die Pariser von Berlin und den Berlinern unterschieden sind.

Beethoven: Fidelio: IX, 248. — Gesangsmusik: I, 137. — Berlin: III, 259. I, 232. III, 393. I, 232. VIII, 59. 60. — IX, 405. — — V, 35. 36.

In dieser Sphäre und für diesen Zweck dichteten und trachteten die eigentlichen Brotbringer unserer Theater, von den Herren Friedrich und Kaiser bis zur kgl. preußischen Oberhofdichterin Frau Charlotte Birchpfeiffer. —

Neulich erlebten wir, daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris begreifliches Wesen, die Tänze, welche sie dort auf besonderes Engagement der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den Durchreisenden aufgesuchten verrufensten Unterhaltungen ausführte, nach wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariser „Cancan-Tänzerin“ auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu von einem hochgestellten Herrn der preußischen Aristokratie, welcher der Kunstwelt fördernde Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt war, ehrenvoll im Wagen abgeholt wurde. Dießmal bekamen wir hierfür Etwas in der französischen Presse ab: denn mit Recht entsetzte sich das französische Gefühl darüber, wie sich die französische Civilisation ohne den französischen Anstand ausnähme.

Eine zu großer Anerkennung von mir geförderte, sehr talentvolle Sängerin lehnte ihre Mitwirkung bei unseren Festspielen vom Berliner Hoftheater aus ab: „man wird hier so schlecht“, sagte sie. — Als ich mich einmal über den Charakter der Aufführungen meines „Lohengrin“ in Berlin aussprach, erhielt ich von dem Redakteur der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“ eine Zurechtweisung in dem Sinne, daß ich den „deutschen Geist“ doch nicht allein gepachtet zu haben glauben sollte. Ich merkte mir das, und gab den Pacht auf.

Berlioz (S. 118).

Berlioz zog mich trotz seiner abstoßenden Natur bei Weitem mehr an, als seine Pariser Kollegen: er unterscheidet sich himmelweit von ihnen, denn er macht seine Musik nicht für's Geld. Für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn. Er steht in seiner Richtung völlig isolirt: an seiner Seite hat er nichts wie eine Schaar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urtheil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musik-Systems begrüßen und ihm den Kopf vollends verdreht machen; — alles Uebrige weicht ihm aus, wie einem Wahnsinnigen.

Berlioz steht in keinem Zusammenhange und hat nichts zu thun mit jenen prunkenden, exklusiven Kunstinstituten von Paris; die Oper wie das Conservatoire haben sich ihm seit seinem ersten Auftreten mit verwunderter Eile geschlossen. Man hat Berlioz gezwungen, eine entschiedene Ausnahme von der großen langen Regel zu sein und zu bleiben, und dieß ist und bleibt er auch von innen und außen. Wer seine Musik hören will, muß ganz eigens deßhalb zu Berlioz gehen, denn nirgends wird er sonst etwas davon antreffen, selbst nicht da, wo man Mozart und Musard neben einander antrifft. Man hört Berlioz' Kompositionen nur in den Konzerten, von denen er selbst jährlich eins oder zwei giebt; diese bleiben seine ausschließliche Domäne: hier läßt er seine Werke von einem Orchester spielen, das er sich ganz besonders gebildet; und vor einem Publikum, das er in einem zehnjährigen Feldzuge sich erobert hat. Nirgends sonst kann man aber noch von Berlioz hören, es müßte denn auf den Straßen oder im Dome sein, wohin man ihn von Zeit zu Zeit zu einer politisch-musikalischen Staatsaktion beruft. Dieses abgesonderte Alleinstehen Berlioz'

Berlin: V, 37. — VIII, 63. — — X, 156. 72. — Berlioz: I, 20. — B. Bl. 84, 65. (1841.)

erstreckt sich aber nicht nur auf seine äußere Stellung, sondern hauptsächlich in ihm liegt auch der Grund seiner inneren Entwickelung: so sehr er Franzos ist, so sehr sein Wesen, seine Richtung mit der seiner Landsleute sympathisirt, — so steht er doch allein. Niemand erblickt er vor sich, an den er sich stützen dürfte, Niemand neben sich, an den er sich anlehnen könnte.

Ich sagte, die französische Richtung sei auch in Berlioz vorherrschend: jene Richtung macht es ihm unmöglich, sich dem Beethoven'schen Genius unmittelbar zu nähern. Der Effekt, die augenblickliche Wirkung ist und bleibt dem Franzosen die Hauptsache. Welcher Zwiespalt muß nun nicht in einer Künstler-Seele wie der Berlioz' entstehen, wenn ihn auf der einen Seite eine rege innere Anschauungskraft drängt, aus dem tiefsten geheimnißvollsten Brunnen der Ideenwelt zu schöpfen, während ihn auf der anderen Seite die Anforderung und Eigenschaft seiner Landsleute, denen er angehört und deren Sympathien er theilt, ja, wenn ihn sein eigener Gestaltungstrieb darauf hinweist, sich zunächst nur in den äußerlichsten Momenten seiner Schöpfung auszusprechen? Er fühlt, daß er etwas Außergewöhnliches, etwas Unendliches wiederzugeben hat, daß Auber's Sprache dafür viel zu klein ist, daß es aber doch ungefähr wie diese Sprache klingen müsse, um sein Publikum sogleich von vorn herein zu gewinnen, und somit geräth er in jene unheilig verworrene, modern-frappante Tonsprache, mit der er die Gaffer betäubt und gewinnt, und diejenigen zurückschreckt, die leicht im Stande gewesen wären, seine Intention von innen heraus zu verstehen, während sie so die Mühe verschmähen, sich von außen hineinzufühlen.

Berlioz: Juli-Symphonie.

Berlioz ist der erbittertste Feind alles Gemeinen, Bettelhaften und Gassenhauerischen, — er hat geschworen, den ersten Straßen-Orgeldreher zu erwürgen, der es wagen sollte, eine seiner Melodien zu spielen. Und dennoch kann man Berlioz nicht absprechen, daß er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juli-Gefallenen geschrieben, empfand ich lebhaft, daß jeder Gamin mit blauer Blouse und rother Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse; freilich würde ich dieses Verständniß mehr ein nationelles, als ein populäres nennen sollen, denn vom Postillon von Longjumeau bis zu dieser Juli-Symphonie ist allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel Willens, diese Komposition allen übrigen Berlioz'schen vorzuziehen; sie ist edel und groß von der ersten bis letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt. Diese Juli-Symphonie wird existiren und begeistern, so lange eine Nation existirt, die sich Franzosen nennt. — — —

Franz Betz.

Will ich einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen ganz besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigensten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiß und zartestes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines „Wotan", Franz Betz.

Berlioz: I, 65. (1841.) — 66. 67. — Berlioz: Juli-Symphonie: B. Bl. 84, 68. (1841.) — Franz Betz: X, 154.

Wem hatte es mehr als mir vor der Möglichkeit gezagt, die enorm ausgeführte, fast nur monologisch sich gestaltende Scene des „Wotan" in ihrer Vollständigkeit einem Theaterpublikum vorführen zu können? Ich möchte zweifeln ob der größte Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitirte Durchführung dieser Scene gegangen sein würde; und, habe ich allerdings gerade hier die belebende, das Vergangenste deutlich vergegenwärtigende Macht der Musik erproben dürfen, so lag gerade wiederum in der ungemeinen Schwierigkeit, der hier so neuen Anwendung des musikalischen Elementes vollkommen Herr zu werden, die fast erschreckende Aufgabe, welche Betz in einer so vollendeten Weise löste, daß ich mit dieser seiner Leistung das Uebermäßigste bezeichne, was bisher auf dem Gebiete der musikalischen Dramatik geboten wurde. Man denke sich nur einen italienischen oder französischen Sänger vor dieser Aufgabe, und wie schnell sie dieser als unlösbar verworfen haben würde. Hier war für den Vortrag, für die Behandlung der Stimme, des Tones und vermöge dieser der Sprache selbst, nicht weniger als Alles neu aufzufinden und in innigst geistige Uebung zu setzen. Eine jahrelange ernste Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meisterschaft in einem Style, den er durch Lösung seiner Aufgabe selbst erst zu erfinden hatte. Wer von uns den Nachtscenen des „Wanderers" im zweiten und dritten Akte des „Siegfried" beiwohnte, ohne hiervon als von einem nur Geahnten, nun aber furchtbar Verwirklichten tief erschüttert zu werden, dem dürfte etwa nur durch den „Ritter Bertram" in „Robert der Teufel" zu helfen sein: zu uns hätte er nicht kommen sollen, auch hatte ihn gewiß Niemand nach Bayreuth eingeladen. —

Biebrich.

Nachdem die projektirte Wiener Aufführung meines „Tristan" nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine. Dort am Rheine kamen wir (mit Schnorr) für zwei glückliche Wochen zusammen, um von Bülow auf dem Klavier begleitet, meine Nibelungen-Arbeiten und namentlich den „Tristan" nach Herzenslust durchzunehmen. Hier war Alles gesagt und gethan, was uns zum innigsten Einverständnisse über jedes uns naheliegende künstlerische Interesse führen konnte.

Charlotte Birchpfeiffer.

Wer sich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen unserer Theaterstückmacher verschaffen will, der halte z. B. die Bearbeitung des Hugo'schen Romanes „Notre-Dame" von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariser Bearbeitung desselben zusammen, die dort auf dem Théâtre de l'Ambigu comique gegeben wurde, um den beispiellosen Jammer unserer Theaterkunst zu empfinden, in der man sich mit der schlechtesten Kopie schlechter Kopieen zu begnügen gewöhnt hat.

Bischoff.

Die eine verschmähte Gabe: „der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt", bietet uns Allen bei unserer Geburt die jugendliche Norn an, und durch sie allein könnten wir einst Alle „Genie's" werden. — Ueber diese Behauptung ärgerte sich, seiner Zeit, der Kölnische Professor Bischoff; er hielt sie für eine ungebührliche Zumuthung an sich und seine Freunde.

Franz Betz: X, 154. — Biebrich: VIII, 224. 225. — Charlotte Birchpfeiffer: V, 37. — Bischoff: IV, 310. 311.

Nicht ich bin der Erfinder der „Zukunftsmusik“, sondern ein deutscher Musikrezensent, Herr Professor Bischoff in Köln, ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller. Dieser tauchte zunächst in der Kölnischen Zeitung mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf. Er hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft“ in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik“, nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judenthums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegentheil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte ich Mozart, und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodiren lassen. Mit welch' machtvoller Nachhaltigkeit muß diese absurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden sein, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird, sofort als ebenso unangefochten wie unwiderlegbar, mit stets neu verjüngter Kraft auftritt.

Brachet.

Daß in seinen schmerzlichsten Qualen ein Hund seinen Herrn noch zu liebkosen vermag, haben wir durch die Studien unserer Vivisektoren erfahren*): welche Ansichten vom Thiere wir aber solchen Belehrungen zu entnehmen haben, sollten wir, im Interesse der Menschenwürde, besser, als bisher es geschah, in ernstliche Erwägung ziehen.

Brahmanismus (S. 127).

Nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen der Hindu's konnte ein Brahmane mit einem Tschandala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanenthum befähigten Sprößling erzeugen; wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schooße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster, somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte.

J. Brahms (S. 129).

Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klaviere spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus, Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik“, aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Oele jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn

*) Der Pariser Professor Brachet grub seinem Hunde, um dessen Anhänglichkeit zu erproben, die Augen aus, später zerstörte er dessen Gehörorgan, und nach diesem quälte er das arme Thier noch monatelang mit allen möglichen anderen Martern. Und das Resultat war, daß ihm das Thier nach allem diesen noch die Hände leckte! Aehnlichen interessanten Versuchen hat dieser Ehrenmann nicht weniger als 200 Hunde geopfert (E. v. Weber, „Die Folterkammern der Wissenschaft“, S. 16). (Anm. des Herausgebers.)

Bischoff: VII, 117. VIII, 303. 304. — Brachet: X, 266. — Brahmanismus: X, 220. — J. Brahms: VIII, 392.

doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik“ gewonnen wird. Alles zusammen konstatirte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektirter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte.

Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Beethoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich kein Unterschied stattfände.

Der Nachwelt der Völkerwanderung wurden von Sophokles und Aischylos nur wenige, dagegen von Euripides die meisten Tragödien erhalten; demnach unserer Nachwelt bei dem (zu erwartenden) großen asiatischen Sturme gegen etwa neun Brahms'sche Symphonien höchstens zwei Beethoven'sche übrig bleiben möchten; denn die Abschreiber gingen immer mit dem Fortschritt.

Mark Brandenburg.

Durch eine lange Herrschaft über die fränkische Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußen's, endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten. — Die ihres schützenden und wärmenden Farbenschmuckes beraubten Monumente der griechischen bildenden Kunst bringen wir, nackt und frosterstarrt, in den christlich germanischen Sand der Mark Brandenburg geschleppt, stellen sie zwischen die windigen Kiefern von Sanssouci auf, und klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die „Ungunst des Klima's“ hervor.

Karl Brandt.

Außer den unmittelbar darstellenden Künstlern stand mir bei den Bühnenfestspielen des Jahres 1876 vom allerersten Anfang herein ein Mann zur Seite, ohne dessen Bereitwilligkeit hierzu der Anfang selbst mir gar nicht erst möglich geworden wäre. Es galt zu allererst der Aufführung eines Theatergebäudes; dann aber sollte dieses Theater eine Bühneneinrichtung von vollendetster Zweckmäßigkeit für die Ausführung der komplizirtesten scenischen Vorgänge erhalten, endlich die Scene selbst durch Dekorationen in wahrhaft künstlerischer Absicht so ausgeführt werden, daß wir dießmal dem üblichen Opern- und Ballet-Flitterstyle nicht mehr zu begegnen hatten. Meine Unterhandlungen über dieses Alles mit Karl Brandt in Darmstadt, auf welchen durch einen früher von mir beobachteten charakteristischen Vorgang mein Blick gelenkt worden war, führten nach einem innigen Einvernehmen über die Besonderheit des ganzen Vorhabens zu einem schnellen Abschluß im Betreff der Uebernahme aller Besorgungen der soeben bezeichneten Ausführungen von Seiten dieses eben so energischen als einsichtigen und erfinderischen Mannes, welcher von nun an meine Hauptstütze bei der

J. Brahms: VIII, 392. — 392. 393. — — X, 375. — Mark Brandenburg: IX, 396. III, 260. — Karl Brandt: X, 148. 149.

Durchführung meines ganzen Planes ward. Er wußte mir auch den vortrefflichen Architekten zuzuweisen, mit welchem er sich über die Eigenthümlichkeiten des Bühnenfestspielhauses genau und erfolgreich verständigte. Ist dieses Theater-Gebäude bis jetzt keinem Tadel eines Verständigen unterworfen worden, so haben sich einzelne Ausführungen im scenisch-dekorativen Theile unserer Festspiele Ausstellungen, namentlich von besserwissenden Unverständigen zugezogen. Worin einzelne Schwächen hierbei lagen, wußte Niemand besser als wir selbst; wir wußten aber auch, woher sie rührten. — Nur wenigen unter unseren Zuschauern scheint dagegen die bisher nirgendswo noch übertroffene Gesammtleistung der Scenerie, deren mannigfaltigste Ausführungen wir ihnen in vier Tagen hintereinander mit rastloser Folge vorführten, von so bestimmendem Eindrucke gewesen zu sein, daß jene verschwindend geringen Gebrechen davor ihrer Beachtung entgangen wären. Im Namen dieser Wenigen richte ich hier aber nochmals laut an die vorzüglichen Genossen meines Werkes, und vor Allem an den von den Sorgen und Mühen jener Tage fast erdrückten, mit unglaublicher Energie aber das Begonnene ruhmreich fortführenden Freund, Karl Brandt, eine feierliche Danksagung.

Der hochbegabte Mann, dem ich auch die ganze scenische Einrichtung des „Parsifal", wie bereits vordem der Nibelungenstücke, verdankte, ward uns noch vor der Vollendung seines Werkes durch einen plötzlichen Tod entrissen.

Die hohe Braut.

Dem kleinen deutschen Theatertreiben mich zu entziehen, und geradenweges in Paris mein Glück zu versuchen, das war es endlich, worauf ich meine Thätigkeit spannte. — Ein Roman von H. König „die hohe Braut" war mir in die Hände gekommen. Alles, was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich: in meiner damaligen Stimmung sprach mich jene Lektüre um so mehr an, als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang. Einen vollständigen Entwurf davon schickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und mir zur Komposition zuweisen zu lassen. Natürlich führte dieß zu Nichts. — Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung meines „Rienzi" unter so genügenden Verhältnissen, wie sie mir das Dresdener Hoftheater darbot, war für mich ein neues Element, das lebhaft zerstreuend auf mein Inneres wirkte. Ich fühlte mich damals von meinem Grundwesen so heiter abgezogen, und auf das Praktische gerichtet aufgelegt, daß ich es sogar vermochte, jenen früheren, längst bereits vergessenen Entwurf für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeisteramte, der eben ein Operntextbedürfniß zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden suchte, in leichten Opernversen nebenbei mit auszuführen. Es ist dieß derselbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mußte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein besseres Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieses, komponirt, und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen k. k. österreichischen Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden ist.

Karl Brandt: X, 149. 151. — — 391. 392. — Die hohe Braut: IV, 317. 336. 337.

Franz Brendel.

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ einen Aufsatz über „das Judenthum in der Musik“, in welchem ich mich bemühte, der Bedeutung dieses Phänomen's in unserem Kunstleben beizukommen.

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbener Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen. Jedenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas Anderes zu thun, als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerthen Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrte ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu thun hatte. Leipzig, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten: der Sturm, welcher sich jetzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz. Mit Mühe verdankte er es seiner Festigkeit und ruhig sich bethätigenden Ueberzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte. Ich hatte keinesweges im Sinne gehabt, erforderlichen Falles mich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage sofort in das rein Persönliche verschleppt würde; deßhalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgetheilt: er war muthig genug, statt, wie dieß sofort von befreiender Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Verfasser erkannt hatte: hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu ändern. Die charakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten unbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm, verhalf Brendel bald zu äußerlicher Ruhe.

Die Idee, welche ich als die Aufgabe unserer nachbeethovenschen Periode bezeichnete, vereinigte wirklich zum ersten Male eine immer größere Anzahl deutscher Musiker und Musikfreunde zu Zwecken, welche ihre natürliche Bedeutung durch das Erfassen jener Aufgabe erhielten. Es ist dem trefflichen Franz Brendel, der auch hierzu mit treuer Ausdauer die Anregung gab, und welchem dafür geringschätzig zu begegnen zum Tone der Judenblätter wurde, zum wahren Ruhme anzurechnen, nach dieser Seite hin das Nöthige ebenfalls erkannt zu haben. Das Gebrechen alles deutschen Assoziationswesens mußte aber auch hier um so eher sich herausstellen, als mit einem Vereine deutscher Musiker nicht etwa nur den machtvollen Sphären der staatlichen, von den Regierungen geleiteten Organisationen, wie mit anderen, zu gleicher Wirkungslosigkeit verurtheilten freien Vereinigungen es der Fall ist, sondern dabei noch den Interessen der allermächtigsten Organisation unserer Zeit, der des Judenthumes, entgegengetreten wurde. Offenbar konnte ein großer Verein von Musikern nur auf dem praktischen Wege vorzüglichster Musteraufführungen für die Aus-

Franz Brendel: VIII, 300. — 301. 302. 301. — — 319.

bildung des deutschen Musikstyles wichtiger Werke eine erfolgreiche Bethätigung ausüben; hierzu gehörten Mittel; der deutsche Musiker ist aber arm: wer wird ihm helfen? Gewiß nicht das Reden und Disputiren über Kunstinteressen, welches unter Vielen nie einen Sinn haben kann, und leicht zum Lächerlichen führt. Jene uns fehlende Macht gehörte aber dem Judenthum. Die Theater den Junkern und dem Kulissenjux, die Konzertinstitute den Musikjuden: was blieb uns da noch übrig? Etwa ein kleines Musikblatt, das über den Ausfall der allzweijährlichen Zusammenkünfte Bericht gab.

Brockhaus' Konversationslexikon.

Das neueste Supplement des Brockhausischen Konversationslexikon's enthält einen nachträglich auch mir gewidmeten Artikel, worin es u. A. heißt: „Nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges suchten einflußreiche Freunde am preuß. Hofe W. nach Berlin in die seit Meyerbeer's Tode unbesetzte Stelle eines Generalmusikdirektors zu bringen, aber ohne Erfolg, da hier bereits ein anderes Institut, die Schule Joachim's, für eine wirksamere Pflege der Tonkunst ins Leben gerufen war." „Mit erneuerter Liebe wandte W. sich darauf nach Baiern zurück."

Da die Autorität des Konversationslexikon's mich leicht überleben könnte, protestire ich bei Zeiten gegen die in den obigen Angaben enthaltene Unwahrheit: keiner meiner Freunde konnte Veranlassung finden mir eine preußische Anstellung zu verschaffen, da jeder wußte, wie hoch ich den Werth der vom Könige von Bayern mir erwiesenen Lebenswohlthat, welcher eben darin besteht, daß ich ohne Anstellung frei meiner Kunst leben kann, zu schätzen verstehe, weßhalb es denn auch aus keinem denkbaren Grunde zu irgend einer Zeit einer „Erneuerung" meiner Liebe zu dem dankbar von mir verehrten Spender jener Wohlthat bedurfte. — Sollte nach dieser Versicherung bei meinen Freunden ein Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Kunst- und Musikgelehrten des Brockhausischen Konversationslexikon's aufkommen, so wird es dagegen nicht nöthig sein, ihnen die in jenen Angaben enthaltene boshafte Insinuation aufzudecken.

Bulwer.

Im Sommer 1837 brachte mich in Dresden die Lektüre des Bulwer'schen Romans „Rienzi" auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Der Drang, einer unwürdigen Lage mich zu entwinden, steigerte sich zu dem heftigen Begehren, etwas Großes und Erhebendes zu beginnen: diese Stimmung ward durch die Lektüre des Bulwer'schen Romanes in mir lebhaft genährt und befestigt. Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses.

Cavaignac.

Die Februarrevolution entzog in Paris den Theatern die öffentliche Theilnahme, viele von ihnen drohten einzugehen. Nach den Junitagen kam ihnen Cavaignac, mit

Franz Brendel: VIII, 319. — Brockhaus' Konversationslexikon: M. Wbl. 1873, 197. — 197. — Bulwer: I, 16. IV, 317. 318. — Cavaignac: III, 29.

der Aufrechterhaltung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung beauftragt, zu Hülfe und forderte Unterstützung zu ihrem Weiterbestehen. Warum? Weil die Brodlosigkeit, das Proletariat durch das Eingehen der Theater vermehrt werden würde. Also bloß dieses Interesse hat der Staat am Theater! Er sieht in ihm die industrielle Anstalt; nebenbei wohl aber auch ein geistschwächendes, Bewegung absorbirendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regsamkeit des erhitzten Menschenverstandes, welcher im tiefsten Mißmuth über die Wege brütet, auf denen die entwürdigte menschliche Natur wieder zu sich selbst gelangen soll.

Champfleury.

Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten Lohengrin gab, blieb mir eilf Jahre hindurch verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen gerieth, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten.

Oliver Cromwell (S. 146).

(Weder Gideon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen.) Wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergießen ausziehen sahen, war nicht der Alldulder anzurufen, sondern Moses, Josua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hießen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befeuerung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon die Geschichte England's aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze alttestamentarische Entwickelung der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel aufweist.

Dante (S. 147).

Jener verzückte Mönch hatte dem Dante durch seine Vision den Weg durch Hölle und Himmel gewiesen. — Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichterischen Seherblick begabt gewesen sein, denn er sah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergestalten des Homer. — Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären.

(Inferno.) Mir antwortete ein Pariser Arbeiter, dem ich wegen seiner Wortbrüchigkeit mit der Hölle gedroht hatte: „O, monsieur, l'enfer est sur la terre“. Unser großer Schopenhauer war derselben Ansicht und fand in Dante's „Inferno“ unsere Welt des Lebens sehr treffend dargestellt. — Ich für meinen Theil gestehe, daß ich in der gezwungenen Wirksamkeit an einem modernen Theater zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante zu spotten lernte. (Vgl. Briefwechsel II, 72—73 über London.)

(Paradies.) Mit diesem „Paradiese“ hat es einen bedenklichen Haken, und wenn uns dieß noch Jemand bestätigen soll, so ist dieß auffallend genug Dante selbst, der Sänger des Paradieses, welches in seiner göttlichen Komödie entschieden der

Cavaignac: III, 29. — Champfleury: VI, 377. — Oliver Cromwell: X, 299. 300. — Dante: X, 189. 190. 192. — 163. VII, 372. — B. II, 79.

schwächste Theil ist. Mir scheint, als ob es dem Dante namentlich mit dem „Paradiese“ nicht vollständig gelungen wäre, die Fratze zum Urbilde umzubilden: bei seiner Erklärung der göttlichen Naturen kommt er mir wenigstens oft wie ein kindischer Jesuit vor.

Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, lehnte man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niedereren Rang der Künste überhaupt.

Darmstadt.

Nach dem Belieben eines zu oberst leitenden Geschmackes mußten die nagelneuesten Erzeugnisse der neueren französischen Oper gerade hier (auf der Darmstädter Hofbühne) zu allererst auf deutschen Boden verpflanzt werden. Nun betrachte man heut' zu Tage eine Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's „der Maurer und der Schlosser“ von Sängern, wie denen des Darmstädter Hoftheaters, welchen ich durchgängig das Zeugniß guter natürlicher Begabung auszustellen mich gedrungen fühle! An nichts wie die grotesken Effekte der neueren französischen Oper gewöhnt, befand sich für die Aufführung dieses ungezierten heiteren Werkes kein Mensch mehr am rechten Platze. Doch ward mir bemerklich, worauf das Ganze eigentlich abzielte: die arme Auber'sche Oper war nur das Vorspiel zu einem Ballet, worin Blumenfeen und andere wunderschöne Wesen zum Vorschein kommen sollten. Daß ich diesem den Rücken wandte, bezeichnete mich der Intendanz wohl als einen Barbaren! —

Bogumil Davison.

Es ist den Juden nicht nur gelungen, auch die Schaubühne einzunehmen, sondern selbst dem Dichter seine dramatischen Geschöpfe zu eskamotiren. Ein berühmter jüdischer „Charakterspieler“ stellte nicht mehr die gedichteten Gestalten Shakespeare's, Schiller's u. s. w. dar, sondern substituirt diesen die Geschöpfe seiner eigenen effektvollen und nicht ganz tendenzlosen Auffassung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzigung der Heiland ausgeschnitten, und dafür ein demagogischer Jude hineingesteckt sei. Die Fälschung unserer Kunst ist auf der Bühne durch die Wirksamkeit jüdischer Schauspieler bis zur vollendeten Täuschung gelungen, weßhalb denn auch jetzt über Shakespeare und Genossen nur noch im Betreff ihrer bedingungsweisen Verwendbarkeit für die Bühne gesprochen wird.

Davison (Kritiker).

Ueberfiel mich der Musikkritiker der „Times“ (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft in London sofort mit einem Hagel von Insulten, so genirte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judenthums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, andererseits vielleicht aber auch wegen des eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint.

Dante: B. II, 84. — — VIII, 317. — Darmstadt: IX, 325. 326. — Bogumil Davison: V, 89. — Davison: VIII, 309. 310.

Dessau.

Ich gedenke eines Theaters, das, kaum von unserer Oeffentlichkeit beachtet, durch den wahren Kunstsinn eines einzigen Mannes an seiner Spitze zu Kunstleistungen von musterhafter Vollendung angeleitet worden ist. In der kleinen herzoglichen Residenzstadt Dessau lud mich der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Personale besetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's „Orpheus" ein. Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung. Gewiß war hier das Mißgeschick, welches der Intendant an der Schwächung seines Opernpersonales erlitt, zu einer Begünstigung der Vortrefflichkeit gerade dieser Vorstellung geworden; denn unmöglich hätte ein mannigfaltiger zusammengesetztes Personal so durchweg Ausgezeichnetes leisten können, als es den einzigen beiden Sängerinnen des Orpheus und der Eurydice gelingen durfte. Mit der Ausführung der lieblichen Gebilde Gluck's durch diese beiden Frauen stand nun aber Alles in so vollkommenem Einklange, daß ich schließlich nicht zu irren glaubte, wenn ich die Vollkommenheit jener als durch die sinnigste Schönheit der ganzen Darstellung der Scene hervorgerufen und bedingt erkannte. Ein wahrhaft ermuthigendes Beispiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Ansicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des Ganzen erkennen und anordnen wird. —

Dieß aber geschah, wie gesagt, in dem kleinen Dessau.

Eduard Devrient (S. 162).

(S. 163: Eduard Devrient's Eifer, den modernen Theatervirtuosen als störendes Wesen sich fern zu halten, scheint ihn verleitet zu haben, endlich alles ihm störend Vorkommende überhaupt sich fern zu halten, und ich glaube, daß er hierfür alle auf seine Theaterleitung verwandte Mühe einzig vergeudete, indem er in diesem Fernhalten möglicher Erschütterungen seiner Grundsätze sich gänzlich verlor.) Durch den Direktor des Karlsruher Hoftheaters, welcher mich im Sommer 1857 in Zürich besuchte, wurde ich von Schnorr's besonderer Vorliebe für meine Musik und die von mir dem dramatischen Sänger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieser Gelegenheit überein, ich möchte meinen „Tristan", mit dessen Konzeption ich mich damals trug, für eine erste Aufführung in Karlsruhe bestimmen, wobei zu hoffen wäre, daß der mir sehr geneigte Großherzog von Baden die Schwierigkeiten zu besiegen wissen werde, welche damals noch meiner unbehelligten Rückkehr auf deutsches Bundesgebiet entgegenstanden. Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die Verwirklichung des damals verabredeten Planes der Aufführung des im Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan" in Karlsruhe schließlich für unmöglich erklärt.

(S. 163/64: Talentlosen Schauspielern den rechten Gehorsam gegen die Anordnungen des Herrn Direktors beizubringen, mochte dadurch gelingen, daß dieser selbst vornehme Manieren annahm, kleine Bewegungen mit der Hand machte, recht kurz sprach und zur gehörigen Zeit etwa gar keine Antwort gab.) Selbst die autoritätgesteifteste Haltung der eigenen Person schützt nicht auf die Dauer vor dem nachtheiligen Einfluß des ausschließlichen Umganges mit den talentlosen Schauspielern,

Dessau: IX, 339. 340. — 340. — Eduard Devrient: VIII, 223. 224. — VIII, 295.

deren einzige Acquisition und Erhaltung Herrn Devrient andererseits für die Bewahrung des Mustercharakters seines Theaters so nothwendig dünkte.

(„Geschichte der deutschen Schauspielerkunst".) Eine klare Beleuchtung des Mißverhältnisses zwischen der Befähigung unserer Schauspieler und der ihnen in dem Goethe'schen und Schiller'schen Drama gestellten Aufgabe gehört der Geschichte der deutschen Schauspielkunst an, und ist auf diesem Felde auch durch anerkennenswerthe Leistungen bereits vorgenommen worden. In Ed. Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" liegt, wenn man die hier angesammelten und übersichtlich vorgeführten Data wohl beachtet, eine sehr geeignete Anleitung zur Erfassung des Fadens vor, an welchem sich der wahrhaft begabte Mime aus dem Wirrsal seiner Umgebung herausfinden könnte. — Wie verderblich für Geschmack und namentlich auch Sitten die Wandertruppen von jeher gewesen sind, wie tief durch sie die Achtung vor dem Schauspielerstande noch jetzt, wo er auf der anderen Seite so glänzend verzogen wird, niedergehalten ist, dieß ist in Eduard Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" eindringlich dargethan. — Ed. Devrient fordert in seinem erwähnten Buche von dem Schauspieler die ächt republikanische Tugend der Selbstverleugnung. Ob dem Theater eine republikanische Verfassung mit der Nöthigung zur Selbstverleugnung seiner Mitglieder ersprießlich sein dürfte?

(„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy".) Der Autor bemüht sich ersichtlich, seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen: das ganze Buch ist eigentlich nichts als ein Klagelied darüber, daß Felix sich nicht dazu verstehen wollte, einen Operntext seines Eduard zu komponiren. In einer Reihe von Erinnerungen wird uns klar gemacht, daß er eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Rathertheilung wendete. Sehr belehrend ist es nun zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rathes, und trotz jener unläugbaren Bestimmung, so glücklich vertheilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte.

Die von deutlich erkennbarem Coulissenjux behaftete Sprache der „Erinnerungen an Mendelssohn" zeugt dafür, daß es nicht gut ist, wenn ein Theaterdirektor nichts Anderes als etwa wiederum nur von ihm selbst beeinflußte Theaterjournale liest. (Gleichwohl) liegen unserer Kenntniß Zeugnisse für das bedeutende Ansehen, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, vor: Mendelssohn hielt ihn für den Einzigen, der ihm ein gutes Operngedicht schaffen könnte; — Paul Heyse, der Sohn eines der ersten Lehrer der deutschen Sprache, und selbst von der größten Befähigung zu deren Gebrauch erfüllt, versieht eine seiner Dichtungen mit der Widmung an den „Meister Devrient"; — einer der musterhaftesten Regenten unserer Zeit übergiebt, in der festen Ueberzeugung, hierdurch einen ernsten und wichtigen Kulturakt auszuüben, mit einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie sie den bestehenden Verhältnissen nur im Glauben an einen großen Zweck abgerungen werden konnte, demselben Manne sein Hoftheater. Dieses ihm entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allseitig das Ansehen des so hoch Geehrten, und kein Mensch wagt sich eigentlich zu fragen, was denn dieser Mann wohl geleistet habe,

Eduard Devrient: VIII, 295. — — IX, 158. 222. 223. II, 321. IX, 259. 265. — VIII, 284. 285. 296. 285. — — VIII, 295. 292. 296. 297.

um alles dieses zu verdienen. Unmöglich ist es anzunehmen, daß ein Mann von so sehr vernachlässigter Ausbildung in seiner Muttersprache (als er sich in diesem Buche erweist), wirklich ästhetisch gebildet sein könne. Ist nun die Basis seiner künstlerischen Erziehung das Theater gewesen, und ist bekannt, daß er kein Schauspielertalent von irgend welcher Bedeutung bewährt hat, so fragt es sich jetzt, wie er, mit diesem gänzlich verwahrlosten Sinne für die gemeinste Sprachrichtigkeit ausgestattet, Schauspielern eine nützliche Anleitung geben und ihre Leistungen überwachen können soll. Was ist der Mann nun aber außerdem? Jedenfalls kann sein Schauspielertalent außer der Bühne nicht gering, sondern es muß sogar höchst bedeutend sein, da er hier, nämlich eben außerhalb des Theaters, so große Erfolge gewann, daß er allgemein als etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identitätsbeweis an ihm aufzufinden ist. Gewiß, eine sehr merkwürdige Erscheinung! Sie ruft uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober“ des Hoffmann'schen Märchens zurück. Möge Herr Devrient durch den Zauber, der ihm in diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich sein, dann wollen wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm den Zauber bewahrt, unentdeckt lassen.

Pierre Dietsch.

(Im Jahre 1840) sollte mir für die große Oper in Paris die Komposition einer zwei- oder dreiaktigen Oper anvertraut werden. Ich verfaßte den Entwurf meines „fliegenden Holländers“ und übergab ihn dem Direktor Leon Pillet mit dem Vorschlage, mir darnach ein französisches Textbuch machen zu lassen. Bald war ich erstaunt, von ihm zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm so sehr, daß er wünschte, ich träte ihm denselben ab. Er sei nämlich genöthigt, einem älteren Versprechen gemäß einem andern Komponisten (Dietsch) baldigst ein Opernbuch zu übergeben. Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumuthung, ohne jedoch etwas Anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Da erfuhr ich, gegen den Sommer 1841, daß mein Entwurf bereits einem Dichter zur Umarbeitung übergeben war: ich willigte also endlich für eine gewisse Summe in die Abtretung ein. —

Die günstigen Hoffnungen, welche ich für die Aufführung meines „Tannhäuser“ in Paris (i. J. 1861) im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs (Dietsch) nicht zu entwinden vermochte; so daß ich mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinaus führen sollten, unerfüllt bleiben mußten.

Heinrich Dorn.

Mit der Wahl des Nibelungenstoffes schien ich einen besonders „glücklichen Griff“ gethan zu haben, welchen Andere um so eher nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen, und namentlich dafür ausgegeben werden durfte. Ein erstes

Eduard Devrient: VIII, 297. 298. — Pierre Dietsch: I, 21. 22. 23. — VII, 189. — Heinrich Dorn: VI, 372.

Symptom von dieser Beachtung tauchte mir mit dem Erscheinen einer großen Oper „die Nibelungen" vom Berliner Kapellmeister H. Dorn auf, in welcher eine beliebte Sängerin, zu Pferde auf die Bühne sprengend, großen Effekt gemacht haben soll. — Eine üble Bewandtniß hat es mit dem Eindringen jenes ungemein armseligen und monotonen Biergesanges der Liedertafeln in die Oper, selbst wenn er zu Rheinweinliedern gesteigert wird, ohne welche selbst der Berliner Komponist der Oper „die Nibelungen" es nicht abgehen lassen zu dürfen glaubte.

Alexandre Dumas.

Jetzt zur (deutschen) poetischen Litteratur: hier muß deutscher Geist sein; sind auch die meisten dieser Bücher nur Uebersetzungen, so muß doch hier endlich zu Tage treten, was der Deutsche außer A. Dumas und E. Sue noch ist? Wirklich, er ist außerdem noch Etwas: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit!

Wie in der Litteratur A. Dumas überdeutscht wurde, so wird auf dem Theater die Pariser Theaterkarikatur „lokalisirt", und wie sich etwa das neue „Lokal" zu Paris verhält, so nimmt sich diese Hauptnahrung des deutschen Theaterrepertoire's dann auch auf unserer Bühne aus.

Düsseldorf.

Man muß so etwas mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, woran die Herren von der „reinen Musik" ihre Gläubigen sich zu ergetzen nöthigen! Aber Diese thun es. Und herrliche Musiksäle bauen sie ihren hohen Priestern auf: darin sitzen sie, verziehen keine Miene, und lesen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten Jehova-Chöre singen, und Jupiter selbst ihnen den Takt dazu schlägt. Dergleichen erlebte ich zu Düsseldorf, während man an anderen Orten sehr bedauerte, daß ich nicht zur rechten Zeit gekommen wäre, um ganz dasselbe auch dort erleben zu können! — —

Elsaß.

Wie wir dieß am Elsaß vor uns haben (1865), können wir die beschämende Wahrheit nicht abweisen, daß deutsche Volkstheile unter fremdem Scepter, sobald sie in Bezug auf Sprache und Sitte nicht gewaltsam behandelt werden, willig ausdauern. — Wüßten die in allen ihren Vorführungen so genauen und gewissenhaften Franzosen, in welchen Händen sich die deutsche Oper befindet, wie würden sie sich über den Einzug der gediegenen deutschen Kunstpflege im Elsaß freuen!

Heinrich Esser.

Was diese Gattung von Dirigenten alten Schrotes in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich durch eine Aufführung meines Lohengrin in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß: seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt. Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leitung H. Esser's in Wien. Im Ganzen übertrieb Esser schon sehr häufig das Tempo: Elsa und Ortrud — „in ferner Ein-

Heinrich Dorn: X, 215. 216. — Alexander Dumas: VIII, 61. — 63. — Düsseldorf: IX, 335. — Elsaß: X, 56. IX, 319. — Heinrich Esser: VIII, 328. Briefl. 10. Oct. 1870.

samkeit des Waldes" — war fast um einmal zu schnell; es ist dieß eine alte — nicht gute — Wiener Manier, die z. B. einem Stück wie dem Brautlied (III. Akt) sehr nachtheilig wird. Dagegen vermißte ich das nöthige Feuer in den aktiven Tempo's, da wo heftiger Dialog stattfindet; z. B. nach dem langsamen Satze des zweiten Finale's (der außerdem sinnlos zusammengestrichen war), wo Lohengrin und Friedrich sich repliziren; hier und an ähnlichen Stellen ward zu sehr geviertelt, was Alles lahm legt, auch die sechsgetheilten Passagen der Violinen ihres Feuers beraubt. Da heißt's muthig: alla breve! —

Durch meines werthen Freundes, Kapellmeister Esser, ungemein intelligenten Fleiß und Eifer angeleitet, machten meine Wiener Sänger mir endlich (1862) die Freude, die ganze Oper („Tristan und Isolde") mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen.

Falk.

Ich ward veranlaßt, zu einer Zeit empfindlicher Hemmungen im Fortgange meines Unternehmens, den Kaiser selbst um eine nennenswerthe Hilfe hierfür ehrfurchtvollst anzugehen; es ward mir versichert, der Kaiser habe mein Gesuch sogleich bewilligt und dem Reichskanzleramte empfohlen; auf ein entgegengesetztes Gutachten des damaligen Präsidenten dieses Amtes sei aber die Sache fallen gelassen worden. Daß dieser dem Kaiser abgerathen habe, sei nicht zu verwundern, denn er sei ganz nur Finanzmann, und bekümmere sich sonst um nichts. Dagegen hieß es, der Kultusminister, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee in das Auge fassen wollte, sei ganz nur Jurist, und wisse sonst von nichts. — Die Minister der deutschen Staaten sind zwar meistens nur Juristen, und haben auf den Universitäten etwa das gelernt, was ein Engländer, der seine Staatscarrière als Rechtsanwalt beginnt, im Geschäfte eines Advokaten sich aneignet; aber, je weniger sie von der eigentlichen „Wissenschaft" verstehen, desto eifriger sind sie auf die Dotirung und Vermehrung der Universitätskräfte des Landes bedacht. — Wahrlich, wer in diesen Hauptstädten nicht wiederum nur den „Winkel" aufsucht, in welchem er etwa unbeachtet und nichts beachtend über die Lösung des Räthsels „was ist der Deutsche?" ruhig nachzudenken vermag, der möge uns für würdig gelten, zum Ministerialrath ernannt und im Auftrag des Herrn Kulturministers gelegentlich auf das Arrangiren von hauptstädtischen Musikzuständen ausgeschickt zu werden.

Die Feen (S. 182).

(Entstehung und Schicksale des Werkes.) Um einen Bruder zu besuchen, reiste ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort. Ich komponirte in diesem Jahre eine dreiaktige romantische Oper: „Die Feen", zu der ich mir den Text nach Gozzi's: „Die Frau als Schlange" selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder; in den Ensemble's war Vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab. Mit den besten Hoffnungen auf meine fertige Arbeit ging ich im Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot sie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz seiner anfänglich erklärten

Heinrich Esser: Briefl. 10. Oct. 1870. — B. Bl. 1890, 177 (1865). — Falk: X, 145. 146. 110. 31. 32. — Die Feen: I, 12. 13.

Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu willfahren, mußte ich jedoch sehr bald dieselbe Erfahrung machen, die heut' zu Tage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. Die Aufführung meiner Feen ward auf die lange Bank geschoben.

In einem Magdeburger Konzert führte ich (1834) die Ouvertüre zu meinen „Feen" auf; sie gefiel sehr. Trotzdem verlor ich das Behagen an dieser Oper, und da ich zumal meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, faßte ich bald den Entschluß, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern, das hieß so viel, als sie aufgeben.

Franz Joseph Fétis.

(Brieflich, an Uhlig, 2. Juli 1852). Weißt du denn etwas von den Artikeln des Fétis père in der Gazette musicale über mich? Mir wurde hier davon gesagt, und ich traf nun auf dem Museum bereits 3 Leitartikel „Richard Wagner" u. s. w. an, denen, wie es scheint, noch eine starke Portion folgen wird.*) Die Karikatur, die Fétis von mir den Franzosen zum Besten giebt, ist komplet: er excerpirt auf die niederträchtigste Weise mein „Vorwort" und stellt mich mit großer Konsequenz so dar, als ob der Umstand, daß meine Opern immer durchgefallen wären, mich — statt zu der Einsicht, daß der Fehler an mir läge — dazu gebracht hätte, den Grund von dieser Erscheinung in unsren Zuständen zu finden, und deshalb sei ich Revolutionär. Gegen einige der frechsten Lügen wäre wohl ein „kleiner Protest" schon jetzt nicht unpassend: er geht nämlich immer nach „genau eingezogenen Nachrichten" und versichert z. B. daß endlich mit der dritten Vorstellung mein Tannhäuser in Dresden so durchgefallen wäre, daß er von da an gar nicht mehr zur Aufführung hätte gebracht werden können. Hier hat ihm R., den Fétis vor mehreren Jahren in Dresden besuchte, jedenfalls etwas aufgebunden; allein ich fürchte, daß meine eigenen Nachrichten im Vorworte Dummköpfe ebenfalls irre geführt haben, wenn ich Unzufriedenheit mit dem Erfolg meiner Opern zu erkennen gebe: natürlich habe ich damit nicht den äußeren Erfolg im Sinne, sondern lediglich den Charakter desselben.

Wilhelm Fischer.

(Wilhelm Fischer) kam im ersten Jünglingsalter zum Theater, ward Schauspieler, gewann seiner Zeit als Baßbuffo die leidenschaftliche Gunst des Leipziger Publikums; das genügte ihm aber nicht, ihn trieb es zum Ernst seiner Kunst: so pflegte er seine musikalischen Kenntnisse, ward — neben seiner Stellung als Schauspieler — Chordirektor, erwarb sich wiederum als solcher höchsten Ruhm, und studirte immer fort, um sich rüstig zu erhalten, um an der Lösung der ernstesten und gewagtesten Aufgaben der Kunst einen entscheidend wichtigen Antheil zu nehmen, vor Allem aber, sein Verständniß auch für jeden Fortschritt, jede Fortbildung des Aelteren offen zu erhalten.**)

*) Es waren im Ganzen sieben Artikel. (Anm. d. Herausgebers).

**) Wenn Fischer von den Plagen seines Amtes sich für wenige ruhige Stunden in sein Haus zurückgezogen, da traf ich ihn oft über dem Labsal, das er zu seiner Erholung sich bereitete: mit seiner sauberen Hand schrieb er für sich allerhand seltene und kostbare Tonwerke, namentlich für vielstimmigen

Die Feen: I, 13. — 14. — Franz Joseph Fétis: B. III, 196. 197. — Wilhelm Fischer: V, 140. 141. (Wortlaut des ersten Druckes). — Anm. u. d. Text: V, 140.

Und hierdurch eben war es ihm auch möglich, selbst bezweifelten und von der Kritik so mißtrauisch begrüßten Erscheinungen, wie meinen Arbeiten, nach manchem bedenklichen Kopfschütteln, endlich doch mit schöner Unbedenklichkeit die Hand zum Willkommen entgegenzureichen; indem er selbst praktisch Hand an die Aufführung der bezweifelten Werke legte, kam ihm das Verständniß von selbst, gewann er sich den Glauben durch die Liebe. — Von nun an wurde ich seine Freude. Mein Streben, mein Schaffen war sein Genuß, meine Noth seine Pein, mein Erreichen sein Gelingen. Voll Eifer und Pflichttreue, wie nie ein Anderer, überschritt er noch alles Maaß, wenn es galt, in besonders schwierigen Aufgaben mir beizustehen. Gelang es nun, was ich so tollkühn gewagt und gefordert hatte, welch freudiges Lachen strahlte da aus seinen Mienen! Und was er dann vermochte, zu welcher Höhe seine Leistungen als Chordirektor reichten und diese Leistungen bis ins Gebiet der Kunstgeschichte hinein merkwürdig machten, das erfuhren wir Alle, als er das Unglaubliche zu zu Stande brachte, und seinem Theaterchor z. B. die Bach'sche Motette: „Singet dem Herrn" auf eine Weise einstudirte, daß ich durch die ungemein sichere, ja virtuose Leistung der Sänger mich veranlaßt sehen konnte, das, seiner haarsträubenden Schwierigkeit wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato" aufgefaßte erste Allegro dieser Motette im wirklichen feurigen Tempo singen zu lassen — was bekanntlich unsere Kritiker zu Tode erschreckte. Die Möglichkeit des populären Erfolges der neunten Symphonie Beethoven's beruhte, meiner Auffassung nach, vorzüglich auf einem Vortrag der Chöre von solch zuversichtlicher Kühnheit, wie ich ihn beabsichtigte, wie er aber einzig durch Fischer's, nach meinem Ermessen ganz einzige Leistung als Chordirektor zur Wirklichkeit werden konnte. Diese und viele ähnliche Leistungen reihen Fischer's Namen geradezu in die Kunstgeschichte unter die Namen aller Derer ein, die um die Verbreitung des richtigen Verständnisses erhabener Meisterwerke sich verdient machten. Je mehr hier das Verdienst unbeachtet bleibt, desto gerechter ist es, einmal erwähnt, es besonders stark zu kennzeichnen.

Wahrlich, es ist ein Trost, daß es Solche giebt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem Solchen begegnet zu sein!

Flotow.

Der sonderbar regelmäßige Bau der ganzen komischen Opernmusik der Franzosen hatte uns längst auf die Struktur des Contretanzes aufmerksam gemacht: wohnten wir einem unserer ehrbaren Bälle bei, auf welchen die eigentliche Quintessenz einer Auber'schen Oper zur Quadrille aufgespielt wurde, so ging es uns plötzlich auf, was diese sonderbaren Motive und ihr Wechsel zu bedeuten hatten, wenn man Alles bei seinem Namen: „Pantalon", „En avant deux", „Ronde", „Chaîne anglaise", und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deswegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen sich daran amüsiren?

Das war es eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser

---

Gesang, und älterer, den Meisten kaum dem Namen nach bekannter Meister, ab. Meinem staunenden Lächeln entgegnete er: so fülle er seine Zeit angenehm aus und lerne dabei ungemein viel; denn könne man nicht selbst solche Werke schreiben, so glaube er, sei das Beste, sie geradesweges abzuschreiben; man studire sie da so gründlich.

Wilhelm Fischer: V, 141. 137. 138. — 141. — Flotow: IX, 62. — 62.

Contretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich dieß versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk“ tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf: wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten. Dieß ist endlich doch Herrn von Flotow geglückt, allerdings erst, als diese komische Opernmusik bis zur äußersten Trivialität herabgekommen war, — was wiederum ein sonderbares Licht auf den Goût unserer kunstsinnigen Kavaliere wirft.

Paul Fouché.

Den Entwurf meines „fliegenden Holländers“ übergab ich dem Direktor der großen Oper in Paris mit dem Vorschlage, mir darnach ein französisches Textbuch machen zu lassen. Bald war ich erstaunt, von ihm zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm so sehr, daß er wünschte, ich träte ihm denselben für einen andern Komponisten ab. Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumuthung: da erfuhr ich, daß mein Entwurf bereits einem Dichter, Paul Fouché, zur Umarbeitung übergeben war. — Ich hatte eine naive Sage ganz einfach sich selbst erzählen lassen, ohne sie durch diese oder jene moderne Zuthat in dem Sinne opernhaft auszustatten, wie heut' zu Tage Jeder es für nöthig hält. Der französische Bearbeiter hat den wunderbaren Duft der Sage dadurch vollkommen zerstört, daß er Episoden einflocht, wie sie jetzt in allen französischen Opern vorkommen.

Frankfurt a. M. (S. 186).

Seit meiner Zurückkehr aus dem Exil (1861) traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das Innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Dieses Benehmen konnte zum Theil aus der geflissentlich unterhaltenen Beschuldigung, daß ich in meinen Ansprüchen maaßlos sei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin“ zu Stande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf Korrektheit, und demgemäß Unverstümmeltheit einer solchen Aufführung, keineswegs aber auf irgend welchen Prachtaufwand ankam. Spurlos unbeachtet blieb dieses Zeugniß.

Eine Reise, welche ich kürzlich (1872) durch die westliche Hälfte Deutschlands ausführte, um mir von dem Bestande der dort anzutreffenden Opern-Personale eine mir nöthige Kenntniß zu verschaffen, bot mir zu mancherlei Beobachtungen des künstlerischen Standpunktes, auf welchem ich die bezüglichen Theater überhaupt antraf, genügende Veranlassung. In Frankfurt erlebte ich einiges vom „Propheten“, was sich musikalisch und scenisch recht sonderbar ausnahm: u. a. begann der dritte Akt ohne jedes Orchestervorspiel; der Vorhang erhob sich (ich vermeinte zum Annonciren einer eingetretenen Störung!), und sogleich fielen Chor und Orchester zusammen mit einem wüthenden Tonstücke ein, was mich auf die Vermuthung brachte, der Herr Kapellmeister habe hier den rechten Strich nicht gefunden, welcher diese Scene mit einer ausgelassenen vorhergehenden in eine schickliche Verbindung hätte setzen können.

Flotow: IX, 62. — Paul Fouché: I, 21. 22. Briefl. 1843. — Frankfurt a. M.: VI, 382. 383. 384. — — IX, 314. 318. 320.

An einem Tenoristen, Herrn Richard, welcher den Propheten sang, bemerkte ich, daß er künstlerische Ausbildung sich ernstlich angelegen sein lassen, und hierin es auch zu einer gewissen Vollendung gebracht hatte. Dieser hatte unverkennbar die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen, wie sie in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden hatte, sich anzueignen gesucht, und dieser entsprechend die Ausbildung seiner an sich etwas spröden Stimme mit großem Fleiße betrieben: ich hörte hier dasselbe Volumen, welches den durch die italienische Schule gebildeten Tenoristen der französischen Oper längere Zeit zu eigen war. Hier traf ich offenbar auf einen Künstler; nur berührte mich seine Kunst befremdlich: es ist die systematisch ausgebildete „Harangue", welche ewig die französische Kunst beherrschen wird, und welche auf die Erfordernisse des deutschen Gesangsstyles, im Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens, nie mit Glück angewendet werden kann. An der Seite dieses Sängers zog vorzüglich ein Fräulein Oppenheimer, welche die berühmte Mutter des Propheten sang, meine sehr ernstliche Beachtung auf sich. Außerordentliche Stimmmittel, fehlerlose Sprache und große Leidenschaftlichkeit in den Accenten zeichneten diese stattliche Sängerin aus. Auch sie hatte sich unverkennbar zur „Künstlerin" ausgebildet: was ihre Leistungen, bei allen soeben bezeichneten Vorzügen, dennoch bis zur Widerwärtigkeit unerfreulich machte, war hier die in der Aufgabe liegende dramatische wie musikalische Karrikatur. Wohin muß eine solche Propheten-Mutter-Sängerin endlich noch gerathen, wenn sie nach allen matt lassenden Uebertreibungen eines lächerlichen Pathos' von Neuem noch Effekt machen will? Die Aufführung einer solchen Meyerbeer'schen Oper auf unseren größeren und kleineren Theatern ist die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen kann, und wobei das Entsetzlichste der stupide Ernst ist, mit welchem das Lächerlichste von einer gaffenden Menge aufgenommen wird.

Robert Franz.

Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem litterarischen und künstlerischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dieß geschah von Seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal; sofort verstummten sie wieder. Der Artikel über „das Judenthum in der Musik" war das Medusenhaupt, das sofort Jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachtsame Regung für mich zeigte.

Friedrich I. der Rothbart (S. 204).

Auch mich beschäftigte in der anregungsvollen letzten Vergangenheit (1848) die von so Vielen ersehnte Wiedererweckung Friedrich des Rothbarts, und drängte mich mit verstärktem Eifer zur Befriedigung eines bereits früher von mir gehegten Wunsches, den kaiserlichen Helden durch meinen schwachen dichterischen Athem von Neuem für unsere Schaubühne zu beleben. Er erschien mir, wie er dem sagengestaltenden deutschen

Frankfurt a. M.: IX, 321. 322. — Robert Franz: VIII, 303. 305. — Friedrich I. der Rothbart: II, 152. IV, 382.

Volke erschienen war, als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried. Als die politischen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen, und in Deutschland zunächst im Verlangen nach politischer Einheit sich kundgaben, mußte es mich dünken, als ob Friedrich I. dem Volke näher liegen und eher verständlich sein würde, als der rein menschliche Siegfried. Schon hatte ich den Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte. Nicht einen Augenblick kam mir ein Zweifel darüber an, daß es sich hier nur um ein gesprochenes Schauspiel, keineswegs aber um ein musikalisch auszuführendes Drama handeln könnte. In der Periode meines Lebens, wo ich meinen Rienzi konzipirte, hätte es mir vielleicht ankommen können, auch den „Rothbart“ für einen Opernstoff zu halten; jetzt, wo es mir nicht mehr darauf ankam, Opern zu schreiben, sondern überhaupt meine dichterischen Anschauungen in der lebendigsten künstlerischen Form, im Drama, mitzutheilen, fiel es mir nicht im Entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders als im gesprochenen Schauspiele auszuführen. Unbefriedigt wandte ich mich aber immer wieder von dem Plane ab.

Nicht die bloße Darstellung einzelner geschichtlicher Momente hatte mich zu dem Entwurfe veranlaßt, sondern der Wunsch, einen großen Zusammenhang von Verhältnissen in der Weise vorzuführen, daß er nach einer leicht überschaulichen Einheit erfaßt und verstanden werden sollte. Um meinen Helden, und die Verhältnisse, die er mit ungeheurer Kraft zu bewältigen strebt, zu einem deutlichen Verständnisse zu bringen, mußte ich mich, gerade dem geschichtlichen Stoffe gegenüber, zum Verfahren des Mythos hingedrängt fühlen: die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelassen werden durfte, wenn ihr Zusammenhang verständlich zu überblicken sein sollte, eignete sich weder für die Form, noch für das Wesen des Drama's. Hätte ich dieser nothwendigen Forderung der Geschichte entsprechen wollen, so würde ich daher mit meinem Drama genau in denselben Fall gekommen sein, wie der Held: nämlich von den Verhältnissen, die ich bewältigen, d. h. gestalten wollte, würde ich selbst überwältigt und erdrückt worden sein, ohne meine Absicht zum Verständnisse gebracht zu haben, wie Friedrich seinen Willen nicht zur Ausführung bringen konnte. Ich fühlte, daß ich das Höchste, was ich vom rein menschlichen Standpunkte aus erschaute und mitzutheilen verlangte, in der Darstellung eines historisch-politischen Gegenstandes nicht mittheilen konnte; daß die bloße verständliche Schilderung von Verhältnissen mir die Darstellung der rein menschlichen Individualität unmöglich machte; daß ich demnach das Einzige und Wesentliche, worauf es mir ankam, nur zu errathen gegeben, nicht aber wirklich und sinnlich an das Gefühl vorgeführt haben würde. Aus diesem Grunde verwarf ich mit dem historisch-politischen Gegenstande zugleich nothwendig auch diejenige dramatische Kunstform, in der er einzig noch vorzuführen gewesen wäre.

Das Ergebniß der Studien, durch die ich mich meines Stoffes mächtig zu machen suchte, und durch deren nothwendigen Charakter ich eben bestimmt wurde von dem Vorhaben abzustehen, legte ich, unter dem Titel „die Wibelungen“, in einer kleinen Schrift meinen Freunden — allerdings nicht der historisch-juristischen Kritik — öffentlich vor.

Friedrich I. der Rothbart: IV, 382. 384. 382. — 382. 383. 384. — II, 152. IV, 383.

Friedrich und Kaiser.

Die Herren Friedrich und Kaiser, die eigentlichen Brotbringer unserer Theater! Wer sich einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen dieser Theaterstückmacher verschaffen will, der vergleiche ihre scheinbaren Originaltheaterstücke, wie „Hunderttausend Thaler" u. s. w. mit den wirklichen Pariser Originalen, denen sie nachgebildet sind.

Julius Fröbel.

Mein Aufsatz „Was ist Deutsch?" (aus dem Jahre 1865) leitete auf das Projekt hin, die darin ausgesprochenen Tendenzen von einer zu gründenden politischen Zeitung vertreten zu sehen. Herr Dr. Julius Fröbel erklärte sich zu dieser Vertretung bereit: die „Süddeutsche Presse" trat an das Tageslicht. Leider hatte ich zu erleben, daß Herrn Fröbel das in Frage stehende Problem anders aufgegangen war, als mir, und wir mußten uns trennen, als ihn eines Tages der Gedanke, die Kunst solle keinem Nützlichkeitszwecke, sondern ihrem eigenen Werthe dienen, so heftig anwiderte, daß er in Weinen und Schluchzen ausbrach.

Man las meine, später in der Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" zusammengestellten Artikel in jener Zeitung und setzte es durch, daß ihr Erscheinen abgebrochen werden mußte: offenbar befürchtete man, ich würde mich um den Hals reden. Herr Julius Fröbel aber denunzirte mich in der mir aus München zugeschickten Neujahrsnummer der „Süddeutschen Presse" (1869) dem bayerischen Staatswesen ganz unbeirrt als den Gründer einer Sekte, welche den Staat und die Religion abzuschaffen, dagegen alles Dieses durch ein Operntheater zu ersetzen und von ihm aus zu regieren beabsichtigt, außerdem aber auch Befriedigung „muckerhafter Gelüste" in Aussicht stellt. — Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigenthümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müsse. Wie sich die Idee der Liebe, als Gesellschaftsgründerin, im Kopfe eines Julius Fröbel ausnimmt, erfuhren wir hier mit einem ähnlichen Effekt.

Gartenlaube.

Wenn ich die vox populi hochstelle, so kann ich doch nicht das heut' zu Tage „populär" Gewordene als Produkt des „deus" jener „vox" anerkennen. Was sagen mir die sechzig Auflagen des „Trompeter von Säckingen"? Was die 400,000 Abonnenten der „Gartenlaube"?

Genast.

Die deutsche Oper hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville, und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's spielten. Den erst vor Kurzem gestorbenen Schauspieler Genast sah ich zu seiner Zeit in Leipzig in den ersten Rollen des Schauspieles wie der Oper auftreten. Für diese sehr rühmliche Gattung von Darstellern wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozart'schen Opern in deutscher Uebersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen ein-

Friedrich und Kaiser: V, 37. — Julius Fröbel: X, 70. 71. — 167. VIII, 315. 316. — Gartenlaube: X, 108. — Genast: IX, 239. 240.

gerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert.

St. Georges.

Von München aus höre ich, daß der Kapellmeister Lachner endlich dahin gekommen sei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht gescheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu lassen. Nun, bei Gott! ihr Herren Dichter und Textschreiber, offener kann eure Schwäche nicht eingestanden werden! Ich hoffe euch an dem Text von Halevy's „Königin von Cypern", verfaßt von Herrn St. Georges, zu beweisen, daß die Franzosen eben auch keine Tausendkünstler sind. (Vgl. Ges. Schr. I, S. 308—316.)

Ludwig Geyer.

Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauspieler und Maler; er hat auch einige Lustspiele geschrieben, worunter das Eine: „Der bethlehemitische Kindermord" Glück machte. Mit ihm zog meine Familie nach Dresden. Er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater starb zeitig, — ich war erst sieben Jahr. Kurz vor seinem Tode hatte ich: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode mußte ich ihm Beides im Nebenzimmer vorspielen. Ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und mir sagte sie: „Aus Dir hat er etwas machen wollen."

Gluck (S. 217).

Gluck komponirte als Deutscher italienische und französische Operntexte. — Bestimmte Neigung oder Erziehung den deutschen Musiker, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für die italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponirten, bildete sich in Deutschland die eigentlich nationale Musik auf ganz anderen Grundlagen als denen der Operngenre's aus. Gluck's und Mozart's Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Styleigenthümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jede anderen ausländischen Werke. — Wien, welches einst Paris seinen Gluck sandte, behilft sich jetzt mit allem im In- und Auslande abgesetzten Opernunrath.

Gluck's Bemühen ging auf die Rechtfertigung des melodischen Accents durch den Sprachaccent.

(Iphigenia in Aulis.) Den jungen französischen Kavalieren, die durch ihren begeisterten Applaus der Achill-Arie in der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" die bis dahin schwankende Aufnahme des Werkes als eine günstige entschieden, wollen wir nicht zürnen. — Die Ouvertüre soll immer nur ein idealer Prolog sein, und als solcher uns einzig in die höhere Sphäre versetzen, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten. In diesem Sinne können wir dafür auf kein deutlicheres und schöneres Vorbild verweisen, als auf die Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis" von Gluck.

Genast: IX, 240. St. Georges: I. 304. 305. 307. — Ludwig Geyer: I, 7. — Gluck: III, 362. VII. 129. VIII, 164. VII, 392. — IV, 143. — - IV, 280. I, 252.

(Iphigenia in Tauris.) Von der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia“ fühlten sich unsere großen Dichter so bedeutend erfaßt. — Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris“ auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden. — Gluck begnügte sich für die Ouvertüre noch häufig mit dem bloßen Einleitungsstücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris“, nur zu der ersten Scene der Oper hinüberführte, zu welcher dieses musikalische Vorspiel dann allerdings in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse stand.

(Konzertaufführungen Gluck'scher Werke.) Unter uns gesagt, kann ich mir keine entstellendere Travestie eines dramatischen, namentlich tragischen Musikstückes denken, als wenn vom Konzert-Orchester herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenstrauße und der Stimme zwischen den Glacéhandschuhen, z. B. Orestes und Iphigenia ihre Todesschmerzen uns kundgeben.

Joseph Arthur Gobineau (S. 227).

(Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau „Ein Urtheil über die jetzige Weltlage“.) Diese hier vorliegende kürzere Arbeit soll uns allerdings nur einen, mehr vom politischen Standpunkt aufgefaßten Ueberblick über die heutige Weltlage geben; fast könnte sie dem mit den Ergebnissen der in dem Hauptwerke des Verfassers enthaltenen Forschungen genau Bekannten nur als die vertraute Plauderei des hocherfahrenen und tiefeingeweiheten Staatsmannes erscheinen, mit welcher er für jetzt die ebenfalls vertraulich an ihn gestellte Frage, was ihm das Ende unserer Welt-Verwickelungen dünke, entsprechend beantwortete. Immerhin dürfte sie unseren Freunden bereits den Aufschrecken erregen, dessen wir zur Aufrüttelung aus unserer optimistischen Vertrauensseligkeit sehr wohl bedürfen, um uns ernstlichst dahin umzusehen, von wo aus wir die zuvor von mir angedeuteten Pfade einzig aufzusuchen haben.

Goethe: Einzelne Werke (S. 232).

(Die Laune des Verliebten.) Ich entsinne mich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, mich (i. J. 1829) an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethe's „Laune des Verliebten“ angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen.

(Götz von Berlichingen.) Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz“ Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden. — Zu der Verwandlung des derben dürftigen Götz in den anmuthig frei dahinwandelnden Niederländer Egmont bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klima's und der Zeit umgeworfen war.

(Egmont.) Ich sah eine gefeierte Heldendarstellerin unserer Tage in der für sie peinlichen Lage, die Regentin „Margareta“ im „Egmont“ spielen zu müssen; der Charakter dieser staatsklugen, dabei schwachen und ängstlichen Frau taugte ihr nicht: sie zeigte sich von Anfang bis zu Ende in heroischer Wuth, und vergaß sich so weit, Machiavell als einen Verräther zu bedrohen, was dieser schicklicher Weise wiederum ohne alle Kränkung dahinnahm.

Gluck: IX, 168. 165. I, 245. — V, 146. — Joseph Arthur Gobineau: X, 48. 49. — Goethe: Einzelne Werke: IV, 312. — VIII, 106. 100. — IX, 201. 202.

(Iphigenia in Tauris.) Dem dämonischen Abgrunde von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten, wie wir ihn im Theater erblicken, nahten von je die größten Dichter aller Völker mit Grauen und Schauder; sie erfanden die sinnreichsten Gesetze, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen. Aus seiner Tiefe beschwor der ungeheure Shakespeare überstark den Dämon selbst, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes Wesen deutlich zu zeigen; an seinen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen erbaute Goethe den Tempel seiner Iphigenia.

(Tasso.) Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter in das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntniß und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen. — Tasso tröstet sich damit, daß ihm „ein Gott gab, zu sagen, was er leide“.

(Faust.) Ihr wisset, ein Puppenspiel gab Goethe seinen „Faust“ ein! — Erscheint in Sage und Dichtung das Gold als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so läßt unser größter Dichter endlich die Erfindung des Papiergeldes als einen Teufelsspuk vor sich gehen. — Die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust ließ König Ludwig I. von Bayern in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den erhabensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. — Der größte deutsche Dichter beschloß sein größtes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen. — Sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein, das Mysterium des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, würde das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten, so lange Goethe's „Faust“ nicht verloren ging.

(Wilhelm Meister.) Goethe führte Shakespeare noch im „Wilhelm Meister“ als „vortrefflichen Schriftsteller“ ein. — Goethe verfuhr in seinem „Wilhelm Meister“ als Künstler, dem der Dichter sogar die Mitarbeit zur Auffindung eines befriedigenden Schlusses der Handlung versagte. Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister“ empört war: doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen.

(Der Gott und die Bajadere.) Der Buhlerin mag es begegnen, daß in ihr für den umarmenden Jüngling plötzlich die Opferglut der Liebe aufschlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! — Ein bedeutendes Individuum kann der Polygame nicht erzeugen, außer unter der Einwirkung des idealen Gesetzes der Monogamie, wie es ja selbst durch leidenschaftliche Zuneigung und Liebestreue in den Harems der Orientalen seine Macht zuweilen ausübt.

(Hexameter.) Goethe, welcher Alles versuchte, bis zur eigenen Gelangweiltheit davon namentlich auch den Hexameter, war nie glücklicher in Vers und Reim, als wenn sie seinem Witze dienten.

Goethe in Italien.

Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei seinem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hinge-

Goethe: Einzelne Werke: VIII, 81. — 100. 258. — IX, 258. X, 343. VIII, 72. 73. 130. 100. — IX, 170. X, 191. IX, 149. — III, 392. E. 129. — X, 193. —
Goethe in Italien: IX, 343.

rissen wurde, daß er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde. Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiß nicht bloß aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen zu verstehen.

Wie beklagte es Goethe, in einem Gedichte aus Italien, durch seine Geburt zur Handhabung der deutschen Sprache verurtheilt zu sein, in welcher er sich Alles erst erfinden müßte, was z. B. den Italienern und Franzosen ganz von selbst sich darböte. Daß wir unter solchen Nöthen nur wirklich originale Geister unter uns als produktiv haben erstehen sehen, möge uns über uns selbst belehren, und jedenfalls zu der Erkenntniß bringen, daß es mit uns Deutschen eine besondere Bewandtniß habe.

Goethe und die Musik (S. 240).

(S. 241: Im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung bestätigte Goethe in den von ihm selbst verfaßten verschiedenen Operntexten den niederschlagenden Ausspruch Voltaire's): Goethe vermeinte die eigene Produktion herabdrücken zu müssen, wenn er Operntexte schrieb. — Da der Antheil des Dichters hierbei so sehr gering war, glaubte Goethe die Autorschaft der Oper ausschließlich dem Musiker zusprechen zu müssen. — Wenn Goethe glaubte, zu seiner „Helena“ würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können, so scheint hier der Brahmane auf ein schmuckes Tschandala-Mädchen sein Auge geworfen zu haben; nur war in diesem Falle nicht anzunehmen, daß das Tschandala-Mädchen Stich gehalten hätte.

Hörten Goethe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia“ und des „Don Juan“ zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch' eine „Propheten“- oder „Trovatore“-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müssen.

Goethe's Naturbetrachtung.

Goethe war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist; Schiller dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich“ der Kantischen Philosophie. — Man denke an Goethe, der Christus für problematisch, den lieben Gott aber für ganz ausgemacht hielt, im Betreff des letzteren allerdings die Freiheit sich wahrend, ihn in der Natur auf seine Weise aufzufinden; was dann zu allerhand physikalischen Versuchen und Experimenten führte. — Goethe — zum Dichter gewordener Physiker; Schiller — zum Dichter gewordener Metaphysiker. —

Goethe und das Theater (S. 243).

Der Herzog von Weimar übergab das Theater seinem Freunde Goethe zur artistischen Leitung. — In Paris war das Monstrum des Melodrama's geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär' es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry“ zur Niederlegung der Theaterdirektion in Weimar zu vermögen.

Goethe in Italien: IX, 343. — X, 93. — Goethe und die Musik: VIII, 83. IX, 170. X, 220. — — IX, 241. — Goethe's Naturbetrachtung: IX, 83. X, 329. E. 86. — Goethe und das Theater: VIII, 109. 105. 106.

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität hier oder da herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab.

Gothen.

Die Völkerwanderung entführte den daheim bleibenden deutschen Stämmen ihre eigentlichen Heldengeschlechter. Als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten, begannen die diesseits des Rheines und der Alpen verbliebenen Völker sich mit dem Namen „Deutsche" zu bezeichnen.

Gottfried von Straßburg.

Ein uraltes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von „Tristan und Isolde". — Während die (französischen) Originale des „Parzival" und „Tristan" heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werthe. — Das griechische Wort „Poietes" findet sich recht naiv bei den Provençalen als „Trouvère" wieder ein, und gab uns Mittelhochdeutschen den „Finder" ein, wie Gottfried von Straßburg den Dichter des Parzival „Finder wilder Märe" nennt.

Gouin.

Die gerüchtweise Behauptung, der Pariser Postsekretär Gouin habe Meyerbeer alle seine Opern komponirt, glaubte Heine darauf reduziren zu müssen, daß Gouin etwa höchstens den vierten Akt der „Hugenotten" geschrieben habe, — wobei er sich auf die Annahme der Unparteiischen stützen mochte, daß, wenn auch nicht Alles, doch immer etwas an Gerüchten wahr sein müsse.

General Grant.

Der Deutsche gewahrt, wie sich fast Alles dazu vorbereitet, das prahlende Wort des Präsidenten der nordamerikanischen Staaten wahr zu machen, daß nämlich bald auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch gesprochen werden würde, — worunter, bei näherer Betrachtung der Sache, doch lediglich nur ein aus allen Ingredienzien gemischter Universal-Jargon gemeint sein kann, zu welchem der heutige Deutsche sich allerdings schmeicheln darf einen recht hübschen Beitrag bereits geliefert zu haben.

Wer zur Zeit auch von diesen jammervollen Gedanken tief gepeinigt war, vernahm wohl eine unwiderstehlich ihn erfüllende Verheißung, als er am 22. Mai 1872, in jenem wunderlichen Roccoco-Saale des Bayreuther Opernhauses, das: „Seid umschlungen, Millionen!" sich zurufen hörte, und er empfand vielleicht, daß das Wort des Generals Grant sich in anderer Weise erfüllen könnte, als es dem ehrenwerthen Amerikaner vorschweben mochte.

Ferdinand Guhr.

Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozart'schen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister,

---

Goethe und das Theater: III, 132. — Gothen: X, 345. 54. 55. — Gottfried von Straßburg: E. 101. X, 63. 189. — Gouin: M. Wbl. 1872, 315. — General Grant: IX, 398. 399. — 399. — Ferdinand Guhr: VIII, 328.

stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr.

Eugen Gura.

Eine Gestalt, wie diejenige des, vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen, portugiesischen Generales, Tristan d'Acunha (in Spohr's „Jessonda"), sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber durfte jedes Bedenken verschwinden: Alles war rein und edel. Allerdings fesselte schon des Darstellers einfaches Auftreten: als er, von Nadori gerufen, mit der Frage: „wer soll jenen Tod erleiden?" vom Hügel zu den Frauen herabschritt, stellte sich mir in ihm eine tragische Erscheinung von rührendster und ergreifendster Einfachheit dar. Wie schwer, ja wie unmöglich die Vorzüge eines solchen männlich-künstlerischen Naturells durch die selbst sorgfältigste Verwendung vereinzelter glücklicher Begabungen, wie angenehmes Aeußere, gutes Stimm-Material u. s. w. zu ersetzen sind, dieß erkennt man sofort an der Umgebung eines jener „aus dem Ganzen Geschnittenen"! Hier gelingt Alles, selbst die unsingbarste Spohr'sche Violinpassage beeinträchtigt den Vortrag des Sängers nicht mehr, weil Dieser uns jeden Augenblick fesselt, und somit unsere Aufmerksamkeit auf das verfehlte Außenwerk seiner ihm aufgedrungenen Leistung gleichsam entkräftet wird. So herrscht auch hier die so selten in der „Oper" anzutreffende höhere künstlerische Schicklichkeit; sein Vertrauter bleibt theilnahmvoll ihm zur Seite, wenn er ihm seine Schmerzen schildert, während die arme Jessonda in ähnlicher Lage von ihrer Freundin, welcher die Sache offenbar langweilig wird, sich verlassen sieht, und nun desto eifriger von der Rampe aus dem Publikum ihre Herzensempfindungen unvermittelt vorklagen muß.

Gustav Adolf.

Haltet jenen Herren von der „Anschauung" die Bildnisse Gustav Adolf's und Wallenstein's neben einander vor, und fragt sie, wer von diesen Beiden der freie Held und wer der hinterlistige Ränkeschmied war, so zeigen sie auf Wallenstein als Helden und auf Gustav Adolf als Intriguanten, weil dieß eben ihre „Anschauung" ist.

Gutzkow (S. 259).

Die Pfleger des „jungen Deutschland" studirten Scribe und E. Sue, übersetzten sie in ein genial nachlässiges Deutsch, und endeten zum Theil als Theaterdirektoren, zum Theil als Journalisten für den populären „häuslichen Herd". — Aus einem dem Verderben zuneigenden Litteraten so leicht ein tüchtiger Komödiantenchef zu werden, wollte Herrn Gutzkow doch nicht gelingen. Als der Litteraturdramatiker sich wieder dem Theater zuwendete, war dieses bereits ein ganz anderes als das Schiller'sche geworden: dort herrschte jetzt das neuere französische Effektstück. Dieses so getreu als möglich nachzuahmen, ward nun zur Richtschnur für das Befassen mit dem Theater; außerdem ward die journalistische Harangue für politische Tagesinteressen und sogenannte Zeittendenzen von ihnen aus dem Zeitungsartikel auf das Theater gebracht,

---

Guhr: VIII, 328. — Eugen Gura: X, 12. — Gustav Adolf: X, 412. — Gutzkow: X, 80. IX, 209. 210. VIII, 120.

aus dem Munde des beliebten Schauspielers das politische Schlagwort des Kammerredners dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen.

(Zu S. 260: Das falsche dramatische Federgewand von sich abzustreifen und als nackter sechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lektüre sich vorzustellen.) Jetzt zur poetischen Litteratur. Man glaubt wieder Journale zu lesen. Doch nein! Wären das nicht Bücher, und noch dazu Bücher von neun innig zusammenhängenden Bänden? Hier muß deutscher Geist sein; hier muß doch endlich zu Tage treten, was der Deutsche außer A. Dumas und E. Sue noch ist? Wahrlich, er ist außerdem noch etwas: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit! — Denn von ihren Romanen, den reifsten Früchten ihres Geistes, ist leider zu sagen, daß sie weder aus Leben noch Tradition, sondern aus Nehmen und Traduktion hervorgegangen sind. — Unser Gutzkow kündigt bei neuen Auflagen seiner Romane Ueberarbeitungen derselben unter Bezugnahme auf die neuesten Zeitereignisse an. In diesem Betreff ersehen wir, daß, je zeitgemäßer ein produktiver Kopf sich einrichtete, desto besser auch er dabei fuhr.

Von der Musik hat Jeder seinen besonderen Eindruck, oft den allertrivialsten, der Schriftsteller Gutzkow (nachdem ihm der Kunsthistoriker Lübke die Phantasie recht ärgerlich verdorben zu haben scheint) sogar meistens einen recht unanständigen. — Ich möchte Herrn K. Gutzkow eine Darstellung des Pariser „Cancan", auf die einzugehen ich mich nicht berufen fühle, zur unterhaltenden Aufgabe stellen; da dieses Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaissance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Professor Lübke sich zurecht finden können. Die Studien hiezu sind außerdem in neuerer Zeit besonders erleichtert, da man sie jetzt vom Parterre unserer deutschen Hoftheater aus machen kann.

Der selige Gutzkow hat uns das böse Geheimniß aufgedeckt, daß Goethe's und Schiller's ungemessene Popularität sich nur der energischen Spekulation ihres Buchhändlers verdanke. Sollte diese Erklärung sich nicht als durchaus zutreffend bewähren, so läßt sich aus der Aufstellung einer solchen Behauptung doch zum Wenigsten ersehen, daß unsere Dichter ähnliche Erfolge durch geschicktes Verfahren ihrer Buchhändler für möglich halten.

Hafis.

(Brieflich, an Uhlig, 12. September 1852.) Jetzt höre: Mensch! Mensch! Mensch! Schaff' Dir Hafis an. (Hafis' Gedichte, Sammlung von Daumer; I. Bei Campe in Hamburg. II. Neuerdings in Nürnberg erschienen.) Dieser Perser Hafis ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. — (19. Sept.) Den Hafis und den Rausse mußt du zusammen binden lassen: den Feuer- und den Wasserpropheten: das wird gut zischen! — (14. Okt.) Gott bewahre mich vor so 'ner Wasseranstalt: lieber verbrenne ich im Feuer — am liebsten im Hafis'schen. — Studire den Hafis nur ordentlich: er ist der größte und erhabenste Philosoph. So sicher und unumstößlich gewiß wie er, hat noch Niemand um die Sache gewußt. Es giebt nur Eines — was er preist: und alles Uebrige ist nicht einen Heller werth, wie hoch und erhaben es sich nennen möge.

Gutzkow: VIII, 120. — — 61. X, 191. 130. — — I, VI. IX, 63. — — X, 183. — Hafis: B. III, 220. 221. 223. 236. 237.

Halévy (S. 261).

Die Anstellung als Gesangsdirigent (chef du chant) gilt in der Pariser großen Oper so ehrenvoll, daß ich seiner Zeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen Halévy damit bekleidet antraf. — Meine Bekanntschaften mit Halévy, Berlioz, Habeneck u. s. w. (während meines ersten Pariser Aufenthaltes) führten zu keiner weiteren Annäherung an diese: in Paris hat kein Künstler Zeit sich mit einem andern zu befreunden, jeder ist in Hatz und Eile um seiner selbst willen. — Nach der Beendigung des „fliegenden Holländers" mußte ich, ganz schon nur mit meiner Rückkehr nach Deutschland beschäftigt, gerade um dieser letzteren willen noch einmal zur musikhändlerischen Lohnarbeit greifen: ich machte Klavierauszüge von Halévy'schen Opern. Ein gewonnener Stolz bewahrte mich aber bereits vor der Bitterkeit, mit der mich früher diese Demüthigung erfüllt hatte.

(„Die Königin von Cypern.") Ihr seht an der „Königin von Cypern" des Herrn St. Georges, daß ihr nur den ersten besten geschichtlichen Stoff zu ergreifen, ihn mit allerlei Familien- oder Gesellschaftsvorfällen, wie Hochzeiten, Entführungen, Duellen u. s. w. auszustatten braucht, um einem talentvollen Musiker hinreichende Gelegenheit zu verschaffen, sein dramatisches Kompositionstalent auf das Mannigfaltigste glänzen zu lassen, und jedes Publikum vier bis fünf Stunden auf das Anziehendste zu unterhalten. Letzteres ist Herrn Halévy auch vollkommen gelungen; seine Musik ist anständig, gefühlvoll, an manchen Stellen sogar von bedeutender Wirkung. Eine Anmuth, die ich an Halévy's Talente früher noch nicht kannte, liegt in den vielen hübschen Gesangstellen, zu denen der Text reichlichen Stoff bot, und vor Allem fiel mir in der Bearbeitung des Ganzen ein gutes Streben nach Einfachheit auf. Es wäre ein wichtiges Moment für unsere Zeit, wenn dieses Streben von der Pariser großen Oper ausgehen sollte, in einer Epoche, wo unsere deutschen Opernkomponisten eben erst angefangen haben, dem französischen Luxus und Pompe nachzueifern; wir hätten dann nichts Gescheidteres zu thun, als auf halbem Wege wieder umzukehren, um wenigstens in dieser rückgängigen Bewegung den Franzosen zuvorzukommen. Mit Glück hat Halévy nach Vereinfachung jedoch nur in der Vokal-Partie seiner Oper gestrebt, aus der er alle jene perfiden Kunststückchen und unausstehlichen Primadonnen-Zierrathen verbannt hat, welche (allerdings zum großen Entzücken der glorreichen Pariser Dilettanten) aus den Partituren Donizetti's und Consorten in die Feder manches geistreichen Komponisten der französischen Oper geflossen waren. Viel weniger ist ihm dieß dagegen in der Instrumental-Partie gerathen. Wollen wir — Gott weiß aus welchen Gründen — die moderne Anwendung der Blechinstrumente aufgeben, so müssen wir nothwendig auch die Kompositionsweise verlassen, die jene Anwendung hervorgerufen hat; in Wahrheit ist aber die z. B. Halévy eigenthümliche Auffassung der dramatischen Musik viel eher als ein Fortschritt, denn als ein Rückschritt zu betrachten, und die — ich möchte sagen — historische Richtung, die in derselben vorwaltet, muß als eine gute Basis angesehen werden, auf welcher wir weiter, zur Lösung vielleicht noch ganz unausgesprochener Aufgaben, gelangen dürften. Daß diesem historischen Charakter die geistvolle Anwendung, zumal der modernen Blechinstrumente, wie wir sie z. B. in Halévy's Jüdin kennen, sehr gut entspricht, ist nicht in Abrede zu stellen; und hat sich dieser talentvolle Kom-

Halévy: VII, 379. I, 19. IV, 331. — I, 316. 317.

ponist, vielleicht durch die Gewahrung des scheußlichen Mißbrauches, den neuere italienische Opernmacher und Pariser Quadrillen-Komponisten von dieser Instrumentationsweise machen, von ihrer ferneren Anwendung abschrecken lassen, so befindet er sich jedenfalls in einem Irrthume, der zumal mit der Festhaltung seiner Kompositionsweise in vollem Widerspruche steht. Denn, ich wiederhole es, von seiner früheren Art der Auffassung dramatischer Musik hat Halévy auch in diesem seinem neuesten Werke nicht abgelassen, und so kommt es denn, daß sich zumal in den beiden ersten Akten Stellen vorfinden, die ihrem Charakter nach durchaus anders, ich will sagen, „moderner" hätten instrumentirt werden sollen, um die jedenfalls beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Dadurch ist Halévy in den Fehler gerathen, z. B. Clarinetten und Hoboen dieselbe Wirkung zuzumuthen, die nur von Hörnern und Ventiltrompeten zu erwarten steht; und so kommt es, daß diese Stellen den Eindruck einer völlig schülerhaften Instrumentation machen. Im Verlaufe der Oper hat der Komponist seine Grille aber fahren lassen, und instrumentirt, wie es nun einmal in seiner Natur liegt. Abgesehen von diesem (im Ganzen doch nur Neben-)Punkte, sind überhaupt die letzteren Akte wirkungsreicher als die ersten: in jeder Nummer stößt man auf große Schönheiten, und es ist in diesem Bezuge namentlich der letzte Akt zu nennen, dem der Komponist wirklich einen hochpoetischen Duft zu geben gewußt hat: der sterbende König erhält dadurch eine rührende, ergreifende Bedeutung, und von wahrhaft erschütternder Wirkung ist ein Quartett, welches jener Situation angehört. Eine gewisse schauerliche Erhabenheit, durch elegischen Hauch verklärt, ist überhaupt ein charakteristischer Zug in Halévy's besseren, aus dem Herzen geflossenen Produktionen.

Hamburg.

Meine Hoffnungen auf schnelle Erfolge durch Verbreitung meiner Opern auf deutschen Theatern, blieben durchaus unerfüllt. Nur durch große Bemühungen persönlicher Freundschaft gelang es (1844), in **Hamburg** den „Rienzi" zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich, bei einem mühsam aufrecht erhaltenen, ungenügenden Erfolge, in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Ich ersah dort zu meinem Erstaunen, daß selbst dieser „Rienzi" den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch Eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht. Unser Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes.

Seit meiner Zurückkehr aus dem Exil (1861) traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das Innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur das **Hamburger** Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigsten Aufführung meines „Tannhäuser" beizuwohnen, um bei dieser Gelegenheit die Ovationen in Empfang zu nehmen, welche man soeben dort Herrn Gounod für seinen „Faust" erwiesen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitschaft hielt: worauf ich denn dankend erwiderte, daß ich die meinem Pariser Freunde erwiesenen Ehren von diesem auch als für mich mit empfangen ansähe.

Halévy: I, 317. 318. — Hamburg: IV, 344. — VI, 382. 384.

Hanslick.

Da mir so unsinnige Theorien zugeschrieben werden konnten, mußten natürlich auch die Musikwerke, welche aus ihnen hervorgegangen, von widerlichster Beschaffenheit sein: ihr Erfolg mochte sein, welcher er wollte, immer blieb die Presse dabei, meine Musik müsse so abscheulich sein wie meine Theorie. Hierauf war nun der Nachdruck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligenz mußte für diese Ansicht gewonnen werden. Dieß ward durch einen Wiener Juristen erreicht, welcher großer Musikfreund und Kenner der Hegel'schen Dialektik war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich verdeckte, jüdische Abkunft besonders zugänglich befunden wurde. Auch Er war einer von Denjenigen, welche sich anfänglich mit fast enthusiastischer Neigung für mich erklärt hatten: seine Umtaufe geschah so plötzlich und gewaltsam, daß ich darüber völlig erschrocken war. Dieser schrieb nun ein Libell über das „Musikalisch-Schöne", in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudenthums mit außerordentlichem Geschick verfuhr.

Zunächst täuschte er durch eine höchst zierliche dialektische Form, welche ganz nach feinstem philosophischem Geiste aussah, die gesammte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es sei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieses war die beabsichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit dieser eleganten dialektischen Färbung überzog, waren die trivialsten Gemeinplätze, wie sie mit einem Anschein von Bedeutsamkeit nur auf einem Gebiete sich ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der Musik, von jeher eben nur erst noch gefaselt worden war, sobald darüber ästhetisirt wurde. Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik das „Schöne" als Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor dieß in der Art zu Stande, daß Alles über diese geniale Weisheit erstaunte, so gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdische Musik als die eigentliche „schöne" Musik aufzustellen; und zur stillschweigenden Anerkennung dieses Dogma's gelangte er ganz unvermerklich, indem er der Reihe Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß, ja — wenn man seine Theorie vom „Schönen" recht versteht, diesem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaaßen in Konfusion gerathene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangirt zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor Allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Aesthetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte.

Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Styl geworden ist.

Hanslick: VIII, 304. — 304. 305. — 305.

Moritz Hauptmann.

Bekanntlich schreibt man mir eine „Richtung" zu, gegen welche der selige Musikdirektor **Hauptmann** in Leipzig seine vortrefflichsten Witze spielen gelassen habe. — Wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen.

Heinrich Heine (S. 269).

Ueber die That Sand's machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig, auch **Heine** hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß darüber fehlen lassen.

In dem Winterhalbjahre 1839 zu 1840 komponirte ich mehrere französische Lieder, unter andern auch eine für mich gemachte französische Uebersetzung der „beiden Grenadiere" von H. Heine. — Heine erzählt gelegentlich einmal den Stoff des „fliegenden Holländers", als er einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus diesem Stoffe gemachten Theaterstücke in Amsterdam (wie ich glaube) beiwohnte. — Der „fliegende Holländer", dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte, fesselte meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heine's eigenthümlicher Anwendung dieser Sage in einem Theile seines „Salons". Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsüjet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst und verfaßte den Entwurf.

(Brieflich, 14. Oct. 1852.) **Heine's** „Romanzero" habe ich nicht gelesen: darin halte ich eine ungeheuer strenge Diät! Ich ahne meinen völligen Ruin, wenn ich auch noch mit so was mich abgäbe.

Trotz der Nöthigung zu steter Beschäftigung ihrer Pressen, werden die Buchhändler der reinen Lyrik immer abholder, da die musikalischen Lyriker von Neuem immer nur wieder: „Du bist wie eine Blume" oder „Wenn ich dein holdes Angesicht" und dergleichen komponiren. — Die Beseitigung der Verskünstlichkeit des Reimes hat unsere „Dichter" nicht geistreicher gemacht; wogegen selbst die Bänkelsänger-Reime H. **Heine's** immer noch einiges Vergnügen gewähren.

Heinse.

Ich war einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" spukten mir durch alle Glieder. — Die Sehnsucht, die sich nirgends im Leben stillen konnte, fand eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heinse's Ardinghello, sowie der Schriften Heine's und anderer Glieder des damaligen „jungen" Litteraturdeutschlandes.

Herold (S. 272).

Im Sommer 1832 machte ich mich zu einer Reise nach Wien auf, aus keinem anderen Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen.

Moritz Hauptmann: X, 223. 224. VIII, 409. — Heinrich Heine: VIII, 107. — — I, 19. IV. 319. I, 21. — — B.III, 236. — — X, 186. 194. — Heinse: I, 13. IV, 313. — Herold: I, 12.

Was ich dort hörte und sah, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa“ und Strauß'sche Potpourri's über „Zampa“. Beides — und besonders damals — für mich ein Gräuel.

O wie seid ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärmlichkeiten, die selbst die Franzosen degoûtiren! Wisset Ihr, daß Ihr durch diese Engelstugend diesem lachlustigen Volke noch überdieß zum Gespött werdet? Wisset Ihr, was sie erzählen, um Euch vor den Augen der Pariser Welt lächerlich zu machen? — Sie erzählen, daß Einer von ihnen im April oder Mai dieses Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien besucht, und daß man darin „Fra Diavolo“ oder „Zampa“ gegeben habe. Jeder Franzose, der dieß hört, schließt, vermöge seiner Logik, daß Ihr das abgeschmackteste Volk auf Erden seid, und vergeht vor Lachen.

Wollt Ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet Ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn Ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes, „Fra Diavolo“, „Zampa“, „den treuen Schäfer“ — und was für christliche Namen sie alle tragen mögen, eines schönen Tages mit Extrapost zurückschicktet. Seid sicher, sollten die Franzosen gezwungen sein, den Predigten dieser begeisterten Lehrer wieder zuzuhören, so stürben sie vor Langeweile, denn vor allen Dingen sind sie ein geistreiches Volk, und hassen nichts mit so glühender Erbitterung, als das Ennui.

Otto Heubner.

(Brieflich, August 1849.) Heubner's, Röckel's und Bakunin's Schicksal kümmern mich sehr. Diese Leute durften allerdings nicht gefangen werden! Hier kann man nur gerecht und entsprechend urtheilen, wenn man die Zeit aus ihrem großartigen Gesichtspunkte betrachtet: wehe Dem, der im großartigsten Sinne handelte, und für seine Handlungen dann von der — Polizei — beurtheilt wird. Das ist ein Jammer und ein Hohn, den nur unsere Zeiten bieten können. — (Februar 1850.) Anfang Juni vorigen Jahres sagte mir Semper in Paris, Heubner sei zum Tode verurtheilt und die Exekution würde bald vollzogen werden: das wendete mir das Herz im Leibe um. Vom Lande aus (bei Paris) schrieb ich sogleich an F. v. L., natürlich ohne von mir ein Wort zu reden, sie solle zum König gehen und ihn vor der Vollziehung des Urtheils, falls es wirklich gefällt sei, warnen; ich pries Heubner und erklärte, wie der König nicht nur besser gefahren sein würde, wenn er ihn — wie er zuvor beabsichtigte — zum Ministerium berufen hätte, sondern wie er noch jetzt nicht besser thun könnte, als wenn er Heubner kennen lernen und sich zum Freunde machen wollte. Natürlich that die L. nichts, da das Ganze nur ein Gerücht gewesen war: vermuthlich ist sie nun aber, nach wirklich gefälltem Urtheile, mit meinem Briefe hervorgetreten.

Karl Hill.

Ich bleibe bis heute darüber verwundert, die Leistung Karl Hill's als „Alberich“ bei Weitem nicht nach ihrem eminenten Werth beachtet gefunden zu haben. Diese letztere Erfahrung mußte meine Ansicht über das gewöhnliche Urtheil unseres Publikums in so fern bestätigen, daß dieses — im für jetzt besten Falle — immer mehr von ethischen, als künstlerischen Eindrücken abhängt: daß Hill so vollständig meine dringend von mir ihm empfohlene Aufgabe löste, nämlich jeden, ihm sonst so

Herold: I, 12. — I, 296. 297. 298. — Otto Heubner: B. III, 7. 29. — Karl Hill: X, 153.

natürlichen, gefühlvoll-gemüthlichen Akzent zu vermeiden, stets nur Hast, Gier, Haß und Wuth zu zeigen, und zwar noch selbst da, wo er als kaum sichtbares Gespenst nur noch flüstern darf, — daß, sage ich, dieser ungemein begabte Künstler hierdurch eine so charakteristische Leistung von höchster Meisterschaft uns bot, wie sie ähnlich nirgends auf dem Gebiete des Drama's noch anzutreffen war, wurde gegen den mißfälligen Eindruck übersehen, welchen der böse Dämon etwa auf die Zuhörerschaft bei der Erzählung eines Kindermärchens macht. Ich für mein Theil gestehe, daß ich das gespenstisch-traumhafte Zwiegespräch zwischen Alberich und Hagen, im Beginn des zweiten Aufzuges der „Götterdämmerung", für einen der vollendetsten Theile unserer Gesammtleistung halte.

Ferdinand Hiller (S. 272).

Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Daß ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfaßten Texten begründet zu sein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen rathen zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hilfe, lehnte sie jedoch, wann es dazu kommen sollte, wieder ab. Von Hiller's „Konradin" entsinne ich mich folgender Begebenheit. Nachdem ich Hiller wegen seines „Traumes in der Christnacht" in Bezug auf die Wahl der Dichtung die gründlichsten Vorwürfe gemacht, und er endlich diese Vorwürfe als gerechtfertigt zugestanden, bat er mich, bei der Wahl eines neuen Süjet's ihm mit meinem Rathe beizustehen. Als ich später erfuhr, daß er mit Reinick über den „Konradin" brüte, äußerte ich ihm mein Bedenken wegen dieses Stoffes im Allgemeinen, — bemerkte aber, daß allerdings sehr viel auf die Art, wie er erfaßt und als Dichtung durchgeführt werde, ankäme, weshalb ich mich erbot, ihm meine weitere Ansicht zu sagen, sobald er mich in den Entwurf eingeweiht habe. Lange blieb ich ganz ohne Mittheilung, bis ich hörte, die Verse seien fertig, und Hiller komponire bereits. Ich vermuthete Mißtrauen gegen mich, und enthielt mich fernerer Einmischung, bis mir endlich Hiller von selbst unverholen versicherte: er fürchte, die Dichtung werde mir nicht gefallen und ich dürfte ihm vielleicht so begründete Einsprüche dagegen machen, daß ihm, wenn er diese kenne, die Lust zum Komponiren vergehen möchte; er halte es daher für besser, im wissentlichen Irrthum über sein Vorhaben zu verharren, damit er überhaupt doch wieder einmal dazu komme eine Oper zu komponiren, was sich vielleicht noch — Gott weiß wie lange — hinausschieben möchte, wollte er eine Dichtung abwarten, von der ihm vollkommen deutlich sei, daß sie sich des Komponirens verlohne.

Herr E. Devrient hat uns die „Opernnoth", d. h. das Nothverlangen nach einer Oper, seines Freundes Mendelssohn in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen" neuerdings zu Gemüthe geführt. Was dem Meister unerreichbar blieb, wurde von dessen Gesellen und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heiteres, unver-

Karl Hill: X, 153. — Ferdinand Hiller: X, 222. B. III, 67. 68. — VIII, 394. 395.

drossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff" anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte aber immer von Neuem; nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Herr Hiller berichtet uns, Rossini habe ihm auf die Frage, ob er wohl glaube, daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können, geantwortet: „Wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat, wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt (?), was soll sie dann? Sie ist dann unnöthig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wird." Wir verwundern uns nicht über diese Antwort Rossini's, sondern darüber, daß er auf jene Frage eine Antwort gab, auf die sich Herr Hiller sehr leicht ganz dasselbe hätte sagen können. Sollte es dagegen Hrn. Hiller daran gelegen sein, über Probleme Aufschluß zu erhalten, über die er selbst noch mit sich im Unklaren ist, so rathen wir ihm Rossini das nächste Mal zu fragen, „woher es sich wohl erkläre, daß Mozart's Musik zu „Cosi fan tutte" nicht im entferntesten die Wirkung mache als die zum „Figaro" oder „Don Juan"? Oder, um ein näher liegendes Beispiel zu wählen, warum „Der Advokat" vorm Jahr in Köln durchfiel, trotzdem er — Hr. Hiller — selbst die Musik dazu gemacht hätte?"

Die Hochzeit.

Im Sommer 1632 dichtete ich in Prag einen Operntext tragischen Inhaltes: „Die Hochzeit". Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war: ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Todtenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponirte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber mein Lehrer Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos.

Hottentotten.

Nicht unter der Einwirkung der klimatischen Natur stehen wir, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden Geschichte. Die Hottentotten beschmieren sich mit Fett u. s. w., beschmiert sich auch der Europäer mit Fett, wenn er sich im Lande der Hottentotten aufhält? Ist dieser widerliche Gebrauch daher ein nothwendiger Erfolg der klimatischen Einwirkung? Sind die Türken und heutigen Griechen dasselbe, was die alten Griechen in demselben Klima waren? Nicht der Betrachtung der klimatischen Natur, sondern des Menschen, des einzigen Schöpfers der Kunst, haben wir uns daher zuzuwenden, um genau zu erkennen, was den heutigen europäischen Menschen kunstunfähig gemacht hat, und als diese übel einwirkende Macht erkennen wir dann mit voller Bestimmtheit unsere, gegen alles Klima ganz gleichgültige Zivilisation.

Ferdinand Hiller: VIII, 395. — E. 79. 80. — Die Hochzeit: I, 12. — Hottentotten: III, 261. E. 52. 53. III, 261.

Italienische Oper (S. 300).

An den üppigen Höfen Italiens — merkwürdiger Weise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Verstexte unterlegte.

Ziemlich unbedeutend sind wohl gewöhnlich die Texte zu italienischen Opern, in welchen die Virtuosenleistungen des Sängers für die Hauptsache zu gelten scheinen; seiner Aufgabe jedoch wird der italienische Sänger wieder nur durch eine, seinem Gesangsvortrage unerläßliche, außerordentlich drastische Sprache selbst gerecht, und wir thun dem italienischen Operngenre ein großes Unrecht, wenn wir in der deutschen Reproduktion desselben den Text der Arien als gleichgiltig fallen lassen. So schablonenartig die italienische Opernkompositions-Manier erscheint, habe ich doch immer noch gefunden, daß Alles auch hier eine richtigere Wirkung macht, wenn der Text verstanden wird, als wenn dieß nicht der Fall ist, da gerade die Kenntniß des Vorganges und der Seelenzustände der Wirkung der Monotonie des musikalischen Ausdruckes vortheilhaft zu wehren vermag. Nur für die Rossini'sche „Semiramis" durfte auch diese Kenntniß hier nichts helfen; Reißiger's „Dido abbandonata", welche ihm die Gunst eines sächsischen Monarchen gewann, kenne ich nicht; ebensowenig wie F. Hiller's „Romilda".

Jehova (S. 305).

Was der christlichen Kirche zum Verderb ausschlagen mußte, und endlich zu dem immer stärker sich aussprechenden „Atheismus" unserer Zeiten führen konnte, war der durch Herrscherwuth eingegebene Gedanke der Zurückführung des Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen „Schöpfer des Himmels und der Erde", mit welchem, als einem zornigen und strafenden Gotte, endlich mehr durchzusetzen schien, als mit dem sich selbst opfernden alliebenden Heiland der Armen. Jener Gott wurde durch die Kunst gerichtet: der Jehova im feurigen Busche, selbst auch der weißbärtige ehrwürdige Greis, welcher etwa als Vater segnend auf seinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meisterhaftester Künstlerhand dargestellt, der gläubigen Seele nicht viel sagen.

Die Wissenschaft macht den Gott-Schöpfer immer unmöglicher; der von Jesus uns offenbarte Gott ist uns aber vom Beginn der Kirche an durch die Theologen zu einem immer unverständlicheren Probleme gemacht worden. Den Gott, den uns Jesus offenbarte, sieht der Kritiker stets von Neuem mit Mißtrauen an, weil er ihn immer wieder für den Judenweltmacher Jehova halten zu müssen glaubt! — Sollte es der Theologie so ganz unmöglich sein, den großen Schritt zu thun, welcher der Wissenschaft ihre unbestreitbare Wahrheit durch Auslieferung des Jehova, der christlichen Welt aber ihren rein offenbarten Gott in Jesus dem Einzigen zugestatte?

Italienische Oper: III, 283. — X, 204. — — Jehova: X, 280. — 118. 119. 120.

Joseph Joachim.

Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild des „Judenthums in der Musik“ doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste in Berlin eine „Hochschule der Musik“ gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für Diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß Allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger sonst mir bekannter Musiker, auf welchen ich für meine Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andererseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt, daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt.

Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik“ sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unserer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an Denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den „Schönen“, welche er sich „ein für alle Mal im Plural“ denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren scheint ihn mehr verbittert, als Andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule“ allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigiren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dieß vielleicht bei der Musik anders. —

Man sagt mir, daß Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für

---

Jos. Joachim: VIII, 306. 307. — — 409. — 409. 410. — 410.

sich aus einer Rückkehr zur Schubert'schen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er füglich doch Denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Juden (S. 314).

(„Das Judenthum in der Musik".) In meinem Aufsatze über das Judenthum in der Musik zeigte ich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenschen Periode unserer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unserer Musiker, welche in der Verwischung des großen plastischen Styles Beethoven's die Ingredienzien für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen, seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertünchenden Manier fanden, und in dieser nun ohne Leben und Streben mit duseligem Behagen so weiter hin komponirten, als in dem von mir geschilderten Musikjudenthum durchaus mit inbegriffen, möchten sie einer Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigenthümliche Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich Alles in sich faßt, was Musik komponirt und — leider auch! — dirigirt. Wurde dagegen Jemand, wie eben ich, durch irgend eine ermuthigende Gunst der Umstände veranlaßt, dargebotene künstlerische Kräfte zur Hand zu nehmen, um sie zu energischer Bethätigung anzuleiten, so vernahmen Sie ja wohl, welches Geschrei dieß allseitig hervorrief? Da kam Kraft und Feuer in die Gemeinde des modernen Israel! Vor Allem fiel hierbei stets auch die Geringschätzung, der ganze unehrerbietige Ton auf, welchen, wie ich glaube, nicht nur die blinde Leidenschaftlichkeit, sondern die sehr hellsehende Berechnung der unvermeidlichen Wirkung davon auf die Beschützer meiner Unternehmungen eingab; denn wer fühlt sich nicht endlich von dem wegwerfenden Tone, mit welchem allgemein über Denjenigen, dem man vor aller Welt wahre Verehrung und hohes Vertrauen erweist, gesprochen wird, betroffen? Kann so etwas einem vom Publikum gefeierten Franzosen in Frankreich, einem akklamirten italienischen Tonsetzer in Italien begegnen? Was nur einem Deutschen in Deutschland widerfahren konnte, war so neu, daß die Gründe davon jedenfalls erst zu untersuchen sind.

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judenthums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto werthvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Bewußtsein hiervon war so deutlich, daß es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen ruhig über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Mißverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudirten am meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen; woraus ich denn zu entnehmen hatte, es handle sich mir vor Allem darum, großen Effekt in unseren Theatern zu machen, und ich hege den falschen Wahn, daß die Juden dem entgegen wären. Andererseits kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem christlichen Germanen sei es nun wirklich

Jos. Joachim: VIII, 410. — Juden: VIII, 312. 314. 315. — — 256. 257.

aus, und die Zukunft gehöre dem „jüdischen Germanen". Außerdem erlebte ich, daß in einem Berichte des Berliner Siegesfestspiel-Dichters Julius Rodenberg in der Augsburger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blondbärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne der Leser denunziirt wurde. Ich hatte hieraus zu schließen, daß ich den Thatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der großen Veränderung, welche in unserem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgend welches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben nur auf die Nothwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Karlsruhe.

Ich glaube, daß mit der Annahme, die Schuld an der musikalischen Mißleitung der Oper an deutschen Theatern läge in der Unkenntniß der Direktoren derselben, nicht fehlgegriffen werden dürfte; nur dünkt es mich auch, daß man irren würde, wollte man sich von der Veränderung oder Umstellung der Faktoren des Theaterleitungswesens eine wirkliche Verbesserung erwarten. Sollte man nämlich meinen, der Fehler läge daran, daß man nicht etwa den Regisseur zum Direktor mache, so würde nach meiner Erfahrung dieser im Opernfache gar nicht einmal anzutreffen sein. Von der Wirksamkeit des Regisseurs in unseren Opernaufführungen müssen Diejenigen eine Kenntniß haben, welche bei dem seltsamen Wirwarr derselben sich betheiligt fühlen; der Außenstehende erfährt davon nichts als ein Chaos von Ungereimtheiten und Vernachlässigungen. Als Zeichen der Wirksamkeit des Regisseurs nahm ich auf dem, seiner früheren dramaturgischen und choregraphischen Leitung wegen sich bevorzugt dünkenden, Karlsruher Hoftheater eine sonderbare Bewegung der Herren und Damen vom Chor wahr, welche, nachdem sie sich im zweiten Akte des „Tannhäuser" rechts und links als Ritter und Edelfrauen versammelt hatten, nun mit der Ausführung eines regelmäßigen „Chassé croisé" des Contretanzes ihre Gegenüberstellung wechselten. Ueberhaupt fehlte es an diesem Theater, bei vorkommender Gelegenheit, nicht an Erfindung. Im „Lohengrin" hatte ich hier den Kirchengang Elsa's im zweiten Akte dadurch verschönert gesehen, daß der Erzbischof von Antwerpen auf halbem Wege sich einfand und seine mit weiß baumwollenen Handschuhen geschmückten Hände segnend über die Braut ausstreckte. Dießmal sah ich im letzten Akte des „Tannhäuser" Elisabeth, nachdem sie am Souffleurkasten knieend ihr Gebet verrichtet, statt auf dem Bergpfade der Wartburg, also der Höhe, welcher Wolfram nachblickt, der Tiefe des Waldes zugewendet von dannen gehen: da sie in Folge dieser Umwendung auch die auf ihren Weg zum Himmel deutenden Gesten in ihrem pantomimischen Zwiegespräche mit Wolfram sich zu ersparen hatte, konnte diese Veranlassung zu einem tüchtigen Striche dem Kapellmeister nur erwünscht sein; und so sah sich denn Wolfram, der durch die plötzlich eintretenden düsteren Posaunen an die ihn umgebende Dämmerung erinnert wurde, auch von dem Nachblicken auf dem Bergpfade, welches ihm doch immer eine für den Gesang beschwerliche Seitenwendung des Kopfes gekostet hätte, dispensirt, wogegen er nun den Abendstern recht eindringlich in das Publikum hineinsingen konnte. So und ähnlich ging es hier fort.

Juden: VIII, 257. — Karlsruhe: IX, 316. 317.

Ernst Keil.

Vor einiger Zeit wendete sich einer meiner jüngeren Freunde an den, nun (März 1878) verewigten, Herausgeber der „Gartenlaube" mit der Bitte um die Aufnahme der von ihm verfaßten ernstlichen Berichtigung eines entstellenden Artikels über mich, mein Werk und mein Vorhaben, welcher, der Gewohnheit gemäß, in jenem gemüthlichen Blatte seinen Platz gefunden hatte. Der so populär gewordene Herausgeber wies diese Bitte ab, weil er auf „sein Publikum" Rücksicht zu nehmen habe. Das war also das Publikum der „Gartenlaube": gewiß keine Kleinigkeit; denn ich hörte kürzlich, dieses höchst solide Volksblatt erfreue sich einer ungeheueren Anzahl von Abnehmern. Offenbar giebt es jedoch neben diesem wiederum ein anderes Publikum, welches zum Allermindesten nicht weniger zahlreich ist, als jener Leserbund, nämlich das unermeßlich mannigfaltig zusammengesetzte Theaterpublikum, ich will nur sagen: Deutschlands. Hiermit steht es nun sonderbar. Die Theaterdirektoren, welche die Bedürfnisse dieses Publikums etwa in gleicher Weise besorgen, wie z. B. der verewigte Herausgeber der „Gartenlaube" für die des seinigen beflissen war, können, mit wenigen Ausnahmen, alle mich nicht leiden, ganz so wie die Redaktoren und Rezensenten unserer großen politischen Zeitungen; sie finden aber ihren Vortheil darin, ihrem Publikum meine Opern vorzuführen, nnd entschuldigen sich wiederum mit der ihnen nöthigen Rücksicht auf dieses ihr Publikum, wenn Jene ihnen Vorwürfe darüber machen. Wie mag sich hierzu das Publikum der „Gartenlaube" verhalten? Welches ist wirklich ein „Publikum"? Dieses oder jenes? Jedenfalls herrscht hier eine große Verwirrung. Man könnte annehmen, solch eine beliebige Anzahl von Lesern eines Blattes habe in Wirklichkeit nicht den Charakter eines Publikums, denn sie bezeugt durch nichts, daß sie eine Initiative ausübe, viel weniger ein Urtheil habe; wogegen ihr Charakter die Trägheit sei, welche sich das eigene Denken und Urtheilen in weislicher Bequemlichkeit erspare, und dieß um so eifriger und störrischer, als endlich die langjährige Gewohnheit dieser Trägheits-Uebung den Stempel der Ueberzeugung aufdrücke.

Diesem Publikum beizukommen möchte ich mich nicht getrauen: wer einmal, sei es im Eisenbahnwagen, im Caféhaus oder in der Gartenlaube lieber liest, als selbst hört, sieht und erfährt, dem ist durch alles Schreiben und Drucken von unserer Seite nichts anzuhaben. Da werden zehn Auflagen einer Schandschrift über Denjenigen verschlungen, dessen eigene Schrift man gar nicht erst zur Hand nimmt. Das hat nun einmal seine tiefen, bis in das Metaphysische reichenden Gründe.

All unser „Liberalismus" war ein nicht sehr hell sehendes Geistesspiel. Wir wollten vor allen Dingen — Preßfreiheit, und wer einmal von der Censur eingesteckt wurde, war ein Märtyrer und jedenfalls ein wahrhaftiger Mann, welchem überallhin mit dem Urtheile zu folgen war. Brachte dieser die Einnahmen seines Journals endlich auf eine Rente von einer halben Million Thaler für sich, so bewunderte man den Märtyrer außerdem noch als sehr verständigen Geschäftsmann.

Dieß geht aber nun so fort, trotzdem die Feinde des Liberalismus, nachdem uns von jenseits Preßfreiheit und allgemeines Stimmrecht aus reinem Vergnügen an der Sache dekretirt worden, gar nicht mehr recht zu bekämpfen sind. Aber im rüstigen Kampfe liegt die Macht des Journalisten, und der Anreiz, den er auf sein Publikum

---

E. Keil: X, 87. 88. — 88. — — V, 86. X, 94. — 95.

ausübt. Da heißt es denn: die Macht haben wir, 400,000 Abonnenten stehen hinter uns*) und sehen uns von dort aus zu: was bekämpfen wir jetzt? Da kommt alsbald das ganze Litteraten- und Rezensententhum zur Hilfe: alle sind liberal und hassen das Ungemeine, vor Allem das seinen eigenen Weg Gehende und sich um sie nicht Kümmernde. Je seltener diese Beute anzutreffen ist, desto einmüthiger stürzt sich Alles darauf, wenn sie sich einmal darbietet. Und das Publikum, immer von hinten, sieht zu, und hat dabei jedenfalls den Genuß der Schadenfreude. — Der vermögende Bürger einer kleinen Stadt hatte einem meiner Freunde vor etwa zwei Jahren sich für einen Patronatplatz zu den Bayreuther Bühnenfestspielen gemeldet: er nahm dieß zurück, als er aus der „Gartenlaube" erfahren hatte, meine Sache sei Schwindel und Geldprellerei. Endlich zog ihn die Neugier an: er wohnte einer Vorstellung des „Ring des Nibelungen" bei und erklärte in Folge dessen meinem Freunde, zu jeder Aufführung desselben wieder nach Bayreuth kommen zu wollen. Wahrscheinlich nahm er an, daß in diesem einzigen Falle die „Gartenlaube" ihrem Publikum einmal zuviel zugemuthet habe, nämlich: dem vorgeführten Kunstwerk gegenüber ohne Eindruck zu bleiben. Kommt es hierzu, so hat alle Chicane dagegen die Macht verloren.

Was dagegen die einzige würdige Aufgabe für den Gebrauch solch einer, mit erstaunlichem Erfolge aufgebrachten Journal-Macht wäre, das kommt den Gewalthabern derselben nie bei: nämlich, einen unbekannten oder verkannten großen Mann an das Licht zu ziehen und seine Sache zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Außer dem richtigen Muthe fehlt ihnen aber vor allen Dingen der nöthige Geist und Verstand hierfür, und es gilt dieß für jedes Gebiet. Als diese liberalen Vorkämpfer für die Preßfreiheit sich abärgerten, ließen sie den Nationalökonomen Friedrich List mit seinen großen, für die Wohlfahrt des deutschen Volkes so höchst ersprießlichen Plänen ruhig unbeachtet zu Grunde gehen. Wo blieb der große Schopenhauer, dieser wahrhaft einzig freie deutsche Mann seiner Zeit, wenn ihn nicht ein englischer Rewiewer uns entdeckt hätte? Noch jetzt weiß das deutsche Volk nichts anderes von ihm, als was gelegentlich irgend ein Eisenbahn-Reisender von einem anderen hört, nämlich: Schopenhauer's Lehre sei, man solle sich todtschießen. — Das sind solche Züge der Bildung, wie sie an heiteren Sommerabenden in der gemüthlichen Gartenlaube zu gewinnen ist.

Gottfried Keller.

Mein Freund Gottfried Keller vergaß seiner Zeit über das wirkliche Dichten auf jene Veröffentlichungs-Geburtswehen seiner Arbeiten zu achten. Es war nun schön von einem bereits seit länger berühmt gewordenen Romanschreiber, welcher Keller für seines Gleichen hielt, diesen darüber zu belehren, wie ein Roman einbringlich zu machen sei: offenbar ersah der besorgte Freund in dem geschäftlich unbeholfenen Dichter ein gefährliches Beispiel von Kraftvergeudung, dem er ohne Krämpfe nicht zusehen konnte. Der unzubelehrende Dichter (wir nannten ihn zum Scherz „Auerbach's Keller") brachte es in der Verlagscarrière allerdings nicht weit: erst dieser Tage erscheint eine zweite Auflage seines vor dreißig Jahren veröffentlichten Romanes: „der grüne Heinrich"; in den Augen unserer geschäftskundigen Autoren ein offenbarer Mißerfolg und — eigentlich — ein Beweis dafür, daß Keller nicht auf der Höhe der

*) Im ersten Quartal 1878 wurden 490,000 Exemplare der „Gartenlaube" gedruckt. (Anm. d. H.)

E. Keil: X, 95. 89. — 95. 96. — Gottfried Keller: X, 188.

Zeit angekommen sei. Aber sie verstehen es, wie gesagt, besser. Dafür wimmelt es denn auch in unserem Dichterwalde, daß man die Bäume vor lauter Auflagen nicht ersehen kann.

Friedrich Kind.

Betrachten wir den „Freischützen" als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau dieselbe Stellung zu Weber's Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tankredi" zur Musik Rossini's. Die Melodie Weber's bedingte die Dichtung des Kind'schen Freischützen ganz ebenso, als Rossini's Melodie den Charakter der Dichtung des Tankredi, und Weber war hier nichts anderes, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich. Im Gegentheil verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung: erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete er sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'schen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des „Freischützen" war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestirte er, als die Wärme des Weber'schen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet — verbrannt wurden: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigenthum ausgeben.

Joh. Kittl.

Für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeisteramt (Reißiger), der eben ein Operntextbedürfniß zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden suchte, führte ich während des Einstudirens des Rienzi einen früheren, längst bereits vergessenen Entwurf zu einem Opernsüjet, nach dem König'schen Romane „die hohe Braut" in leichten Opernversen nebenbei mit aus. Es ist dieß derselbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mußte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein besseres Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieses, komponirt, und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen k. k. österreichischen Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden ist.

Köln.

In der Kölnischen Zeitung tauchte ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, mit der Begründung des gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik", nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. — Ferd. Hiller wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, wie es scheint, besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den verstorbenen Professor Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte. Immerhin eine mühselige Arbeit. — Als Hiller mit der italienischen Oper in Paris Unglück hatte, mußte Köln wieder gut sein: er kehrte zurück,

Gottfried Keller: X, 188. — Friedrich Kind: III, 324. 356. 357. — Joh. Kittl: IV, 336. 337. — Köln: VIII, 303. 272.

um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu.

In Köln begegnete es mir, vor Befreundeten mich mündlich vernehmen lassen zu dürfen; in sehr wohlwollender Weise ward in einer Zeitung hierüber berichtet, namentlich aber hervorgehoben, daß ich bei ähnlichem persönlichen Verkehre mich ungleich milder ausspräche, als in meinen schriftlichen, für die Oeffentlichkeit bestimmten Auslassungen, wo es schiene, als ob ich meine Feder in Gift tauche. Gewiß ist es wohl etwas Anderes, wenn ich aus mir spreche, oder zur Oeffentlichkeit schreibe: hier habe ich eine Feder einzutauchen, und die Oeffentlichkeit bietet mir hierfür eben nicht Honig.

Königgrätz.

Mit seiner, den Zeiten des deutschen Aufschwunges entstammten, Heeresorganisation, dem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes, gewann die Krone Preußen die Schlacht von Königgrätz. — Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Macht steht in der Geschichte, gegen welche die französische Civilisation für immer erbleicht.

Königsberg.

In der schlimmsten Lage verließ ich (1836) Berlin, um mich in Königsberg in Preußen um die Musikdirektorstelle am dortigen Theater zu bewerben, die ich späterhin auch erhielt. Dort heirathete ich noch im Herbste 1836, und zwar unter den mißlichsten äußeren Verhältnissen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britannia. — Von Königsberg aus schickte ich den Entwurf eines Opernsüjets („die hohe Braut") an Scribe, mit dem Vorschlag, denselben, falls er ihm gefiele, für seine Rechnung auszuführen, und mir dafür den Auftrag, diese Oper für Paris zu komponiren, zu erwirken. Natürlich ließ dieß Scribe so gut wie unbeachtet.

Kreuzzüge und ihre Wirkungen.

Die abendländische Welt, in ihrem Inneren unbefriedigt, ging endlich über Rom und den Papst hinaus, um die ächte Stätte des Heiles in Jerusalem am Grabe des Erlösers zu finden. In den Kreuzzügen tauschte Abend- und Morgenland bei massenhafter Berührung die Stoffe ihrer, von dem Boden ihrer natürlichen Anschauung losgerissenen, zu Gaukelbildern für die fessellose Phantasie umgeschaffenen, Dichtungen aus, und dehnte ihre Vielartigkeit bis in das Ungeheure. Begriff früher im Mythos das Volk nur das Heimische, so suchte es jetzt, wo ihm das Verständniß des Heimischen verloren gegangen war, Ersatz durch immer neues Fremdartiges. Mit Heißhunger verschlang es alles Ausländische und Ungewohnte: seine nahrungswüthige Phantasie erschöpfte alle Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, um sie in unerhört bunten Abenteuern zu verprassen.
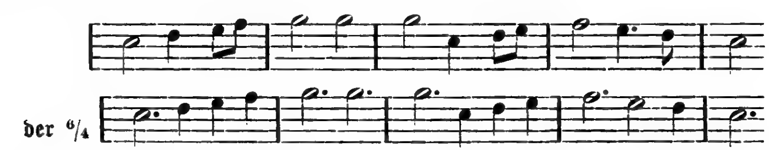
Köln: VIII, 273. — IX, 335. — Königsgrätz: VIII, 54. — Königsberg: I, 15. 16. 17. — Kreuzzüge und ihre Wirkungen: II, 195. IV, 52.

Franz Lachner.

Von München aus höre ich, daß der Kapellmeister Lachner endlich dahin gekommen sei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht gescheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu lassen. Nun, bei Gott! ihr Herren Dichter und Textschreiber, offener kann Eure Schwäche nicht eingestanden werden!

Die Annahme von der Vortrefflichkeit unserer wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethoven's hundertjähriger Geburtstag wäre geradeweges gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unserer Taktschläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchen solch' ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Nur einmal ging mir die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den 4/4 Takt in den entsprechenden 6/4, also zwei Viertel ♩ ♩ in die Triole ♩ ♩ ♩ (3) aufzulösen. Dieß zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den 4/4:



eintritt. Die Auflösung zu taktiren fiel dem Altmeister schwer; im 4/4 die vier Theile winkelrecht anzuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der 6/4 Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des 6/8 Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der G moll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleich-

---

Franz Lachner: I, 304. 305. — — VIII, 406. 405. — 377. 378.

sam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal so schnell genommen wurde. Dieß war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es denn armen Sängee des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gälte sie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun dießmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Aergerniß verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte.

Paul de Lagarde.

Wir erfuhren durch eine Druckschrift des Göttinger Professors P. de Lagarde vor einiger Zeit wiederum sehr Belehrendes über den praktischen Zweck, den die Regierungen bei der Pflege der Gymnasien und Universitäten im Auge haben; wodurch wir in den Stand gesetzt wurden, die eigentlichen Absichten der Staatsministerien, sowie die besonderen Ansichten derselben über das nützlich zu Verwendende aus den Gebieten der einzelnen Wissenschaften, gut zu erkennen.

Sollte uns zur weiteren Beantwortung der Frage „was ist deutsch?" nicht z. B. Herr Constantin Frantz vortrefflich helfen können? Gewiß wohl auch Herr Paul de Lagarde? Mögen Diese sich als freundlichst ersucht betrachten, zur Belehrung unseres armen Bayreuther Patronatvereines sich der Beantwortung der verhängnißvollen Frage anzunehmen. Wie schön, wenn ich bei den angerufenen Herren Beachtung fände!

Heinrich Laube (S. 327).

Im Januar 1833 wurde meine (C dur-) Symphonie im Gewandhauskonzerte aufgeführt, und erhielt viel aufmunternden Beifall. Damals wurde ich mit Laube bekannt. Heinrich Laube, der sich mit Aufsehen schriftstellernd in Leipzig aufhielt, hatte mich in Protektion genommen und lobte meine Symphonie in der „Zeitung für die elegante Welt" mit großer Wärme. So stark war mein Empfängnißvermögen damals von rein künstlerischen Eindrücken bestimmt und zum Nachahmungstriebe angeregt, daß ich gerade um diese Zeit mich am ausschließlichsten mit Musik beschäftigte und sogar einen mir angebotenen Text zu einer Oper „Kosziusko" von mir wies.

Ich war einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Theil der Welt. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge, was die Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Die Frucht dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo". Mich bei der Ausführung dieses Operntextes für Diktion und Vers genügend korrekt zu zeigen, war mir, nach dem Stande meiner damaligen Bildung, bereits in dem Maaße gelungen, daß mir dieß selbst die Anerkennung meines obengenannten sonstigen Freundes

Franz Lachner: VIII, 373. — Paul de Lagarde: X, 110. 111. — 73. — Heinrich Laube: I, 12. X, 401. IV, 312. — I, 13. 14. IV, 314. I, 2.

eintrug. — Als ich im Jahre 1842 endlich mit einer von mir komponirten Oper, zu welcher ich mir den Text selbst verfertigt hatte, Glück machte, forderte mich Heinrich Laube, welcher damals einen sehr freundschaftlichen Antheil an mir nahm, auf, ihm einen Abriß meiner Lebensgeschichte zu senden, damit er sie für die von ihm redigirte „Zeitung für die elegante Welt" verarbeiten könne. „Aber" — so leitete damals mein Freund die Veröffentlichung meiner dem zu Folge ihm zugeschickten vertraulichen Aufzeichnung meiner Lebensschicksale ein: „der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht; ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte." Was so artig von einem Schriftsteller von Fach in früherer Zeit schon anerkannt wurde, nämlich daß ich zu schriftstellern verstünde, dürfte ich somit auch hier*) nicht erst zu entschuldigen haben.

Leipzig (S. 330).

(Zu S. 330: In Leipzig sitzt der Buchhandel der Gelehrtheit so nahe auf dem Halse, daß es für Einsichtsvolle fast zu der Frage kommen dürfte, wer denn eigentlich unsere moderne Bildung mehr in der Hand habe, die Universität oder der Buchhandel:) Namentlich auch unsere Fürsten hören gern von ihren Universitäten sprechen, und sie überbieten sich gern in der „Hebung" derselben, wie es denn kürzlich einen König von Sachsen in der Fürsorge für seine Universität zu Leipzig nicht eher ruhen ließ, als bis die Anzahl der dort Studirenden die der Berliner Universität überholt hatte.

Ich verließ die Schule und bezog die Universität, zwar nicht, um mich einem Fakultätsstudium zu widmen — denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt —, sondern um Philosophie und Aesthetik zu hören. — Zu meiner Zeit trieben die Leipziger Studenten ihren Spott mit einem armen Teufel, den sie, gegen Bezahlung seiner Zeche, seine Gedichte sich vordeklamiren ließen; von ihm besorgten sie ein lithographisches Portrait mit der Unterschrift: „an allen meinen Leiden ist nur die Liebe Schuld". Ich führte dieß Beispiel vor einigen Jahren einem namhaften Dichter unserer Zeit vor, welcher seitdem mir auffällig böse geworden ist: zu spät erfuhr ich damals, daß er eben einen neuen Band Gedichte von sich unter der Presse habe.

(Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen, 1849.) Das Leipziger Theater hat bis jetzt durch die Theilnahme der Stadt allein bestanden. Bei vielem Rühmlichen, das es im Laufe der Zeit geleistet, hat sich doch zu jeder Zeit bei ihm auch das Uebel herausgestellt, das von den Leistungen eines Theaters unzertrennlich ist, welches seine Subsistenzmittel lediglich nur in seinen Einnahmen zu finden hat: die Forderungen der höheren Sittlichkeit und Intelligenz können erfolgreich gegen einen Privatunternehmer nicht geltend gemacht werden, der zur Uebernahme der Gefahr, bei solchem Unternehmen Geld zu verlieren, nur durch die Aussicht auf Gewinn bewogen werden kann, den er sich auf jede ihm gut erscheinende Weise zu sichern berechtigt fühlt. Der Staat muß also, um seine Macht auch hierin zu behaupten, — unterstützen. Dieß kann er dadurch, daß er zu allernächst einen Theil des (bisher ausschließlich dem königl. Theater zu Dresden zugewiesenen) Hauptzuschusses Leipzig zutheilt, sein Theater ebenfalls zum Nationaltheater erklärt,

*) Nämlich: in der „Einleitung" zum 1. Bande der „Gesammelten Schriften und Dichtungen".

Heinrich Laube: I, 1. 2. — Leipzig: X, 110. — I, 11. X, 185. 186. — — II, 319. 320.

ihm dieselbe Organisation wie dem Dresdener giebt und seine Verwaltung somit unter die Verantwortlichkeit des Ministeriums stellt.

In Leipzig ist seit einigen Jahren, auf Grund eines Legates eines dortigen Bürgers, ein sogenanntes Conservatorium für Musik errichtet und auch von Seiten der Regierung dotirt worden. Dieß Leipziger Institut kann zu erfreulicher Blüthe und zu wahrhaftem Nutzen für das ganze Land nur dann gedeihen, wenn es nach Dresden übergesiedelt und dem bedeutendsten Musikinstitute des Landes, der Kapelle, einverleibt ist. Zulagen zu den ansehnlicheren Gehalten unserer bedeutendsten Instrumentalkünstler würden ohne übermäßige Kosten die berühmtesten Virtuosen Deutschlands der Schule als Lehrer gewinnen, unser ausgezeichnetes Orchester als bestes Vorbild für den vorgeschrittenen Zögling dienen: in Vereinigung mit der Theaterschule würden die reichlichen Mittel des Nationaltheaters zu Dresden zur Vollendung der somit zu erweiternden Kunstschule ungemein beitragen.

Der Ausgleich zwischen den beiden öffentlichen Instituten beider Städte könnte somit dahin festgesetzt werden: Leipzig ist der Mittelpunkt wissenschaftlicher Bildung für das Land durch seine Universität, Dresden der Ausgangspunkt künstlerischer Bildung durch das mit dem Nationalinstitut für Theater und Musik in Verbindung gesetzte Conservatorium, sowie anderer Seits durch seine Akademie der bildenden Künste.

Das Liebesverbot (S. 337).

(Dichtung.) Das Poëm zu dieser Oper entwarf ich im Sommer des Jahres 1834, während eines Vergnügungsaufenthaltes in Teplitz. An einigen schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung fort, um mein Frühstück einsam auf der Schlackenburg zu nehmen, und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu meinem neuen Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. Den Stoff dazu entnahm ich aus Shakespeare's: „Maaß für Maaß", nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Süjet nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermuthlich half die Stumme von Portici einigermaaßen hierbei; auch Erinnerungen an die „Sizilianische Vesper" mögen mitgewirkt haben: wenn ich bedenke, daß endlich auch selbst der sanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieser Komposition mitzählt, so muß ich allerdings über das sonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem sich hier die eigenthümlichsten Mißverständnisse gestalten. Mich, nicht ohne innigen Erfolg, für Diktion und Vers genügend korrekt zu zeigen, war mir bei der Ausführung des Operntextes zum „Liebesverbot" in dem Maaße gelungen, daß mir dieß selbst die Anerkennung meines sonstigen Freundes H. Laube eintrug.

(Die Musik.) In meinen früheren Opern war ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt: in meinem „Liebesverbote" war ich offen auf die Nachbildung der modernen italienischen Kantilene verfallen. Eine seltsame Verwilderung meines Geschmackes war aus der unmittelbaren Berührung mit dem deut-

Leipzig: II, 320. — 351. 352. — 352. 353. — Das Liebesverbot: I, 27. 14. 28. 2. — IV, 395. I, 29.

schen Opernwesen hervorgegangen, und diese bewährte sich nun in der ganzen Anlage und Ausführung meiner Arbeit in der Weise, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von Niemand aus dieser Partitur erkannt werden konnte. Französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe. Immer aber hatte ich mehr Neigung zur breiten, lang sich hindehnenden Melodie, als zu dem kurzen, zerrissenen und kontrapunktisch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinstrumentalmusik.

(Schicksale der Oper.) Auf einige Zeit darin unterbrochen, nahm ich die Komposition des „Liebesverbotes" im Winter 1835 zu 1836 wieder auf und beendete sie kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters. Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der ersten Sänger übrig; in dieser Zeit mußte also meine Oper studirt werden. Mit mehr Leichtsinn als Ueberlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper, welche sehr starke Partien hatte, in Scene gehen; ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war Allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbwegs gut ging, gehörig applaudirt. Eine zweite Vorstellung kam aus verschiedenen Gründen nicht zu Stande. — In Paris trat ich (i. J. 1839) mit dem Theater de la Renaissance in Verbindung, welches damals Schauspiele und Opern zugleich aufführte. Am geeignetsten für dieses Theater schien mir die Partitur meines „Liebesverbotes"; auch das etwas frivole Süjet wäre gut für die französische Bühne zu verarbeiten gewesen. Einer der fruchtbarsten Pariser Theaterdichter, Dumersan, erbot sich mir, die Bearbeitung des Süjets zu übernehmen. Drei Stücke, die zu einer Audition bestimmt wurden, übersetzte er mit dem größten Glücke, so daß sich meine Musik zu dem neuen französischen Texte noch besser, als auf den ursprünglichen deutschen ausnahm; es war eben Musik, wie sie Franzosen am leichtesten begreifen, und Alles versprach mir den besten Erfolg, als — das Theater de la Renaissance Bankerot machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren also vergebens gewesen. — Mein „Liebesverbot" gab ich nun gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition meines „Rienzi".

Lindpaintner.

Der Eindruck der „Stummen von Portici" warf bei uns Alles um. Der deutsche Musiker brummte verdrießlich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik, Lärmen und Skandal! Von den schließlich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es dieser bösen „Stummen" nachzumachen, gerieth man auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen. Aber das Alles wollte nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Der Areopag, welchem die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt hat, besteht aus

Das Liebesverbot: I, 29. 15. (I, 15.) IV, 395. — — I, 15. 18. 19. 21. — Lindpaintner: IX, 58. 59. — VIII, 381.

zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem, was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goûtirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat.

J. C. Lobe.

Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung z. B. des abgehetzten Schlusses der Freischützouvertüre in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles sehr gut findet, von gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es thut, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus', durch Hinweisen auf das künstlerisch Aechte, Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen" warnt. (Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die musikalische Welt Nr. 67. 1869.)

Lohengrin (S. 346).

Im Sommer 1862 besuchte ich von Biebrich am Rheine aus eine Vorstellung des „Lohengrin" in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat. Schnorr's Gesundheitszustand war mir als bedenklich geschildert: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gottgesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese augenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigenthümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten im „Lohengrin".

In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Muth, auf einer völlig unverkürzten Aufführung des „Lohengrin" zu bestehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechsundzwanzig Mal vor dem Publikum dieser mittlern Stadt bei stets vollen Häusern geben konnte. Aber daß solche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dieß läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen schließen.

Lindpaintner: VIII, 381. 382. — J. C. Lobe: VIII, 371. 372. — Lohengrin: VIII, 224. — — IX, 329.

Lortzing.

Noch mit dem „Rienzi“ hatte ich nur im Sinne eine „Oper“ zu schreiben; ich suchte mir zu diesem Zwecke Stoffe, und nur um die „Oper“ bekümmert, nahm ich diese aus fertigen, auch der Form nach bereits mit künstlerischer Absicht gestalteten Dichtungen: ein dramatisches Märchen von Gozzi, ein Schauspiel von Shakespeare, endlich einen Roman von Bulwer richtete ich mir eigens zum Zwecke der Oper her. Hierin kam ich also für das Formelle nicht weiter, als der geschickte Lortzing in seinem Fache, der sich ebenfalls fertige Theaterstücke als Operntexte zurecht machte. — Mit dem „fliegenden Holländer“ schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfach rohen Zügen als Volkssage vorlag.

Das Einzige, womit der englische Musikhandel etwas zu Stande bringt, ist eine, mehr oder weniger dem Bänkelsänger-Genre entnommene „Ballade“, welche, im guten Falle, in mehreren hunderttausenden von Exemplaren als „neueste Ballade“ an alle Kolonieen verkauft wird. Um diese Ballade gehörig berühmt zu machen, läßt sich der Verleger für sein Geld eine ganze Oper komponiren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung, und läßt nun die darin angebrachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes setzen, bis jedes Klavier sie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt. Wer an unser heimisches „Einst spielt ich mit Zepter“ u. s. w. denkt, möchte vermuthen, daß auch deutsche Verleger nicht auf den Kopf gefallen seien und mit einem vollständigen „Zar und Zimmermann“ schon wüßten was anzufangen: der „Zar“ beschäftigt die Stecher und der „Zepterspieler“ bezahlt sie.

W. Lübke.

Von der Musik hat Jeder seinen besonderen Eindruck, oft den allertrivialsten, der Schriftsteller Gutzkow — nachdem ihm der Kunsthistoriker Lübke die Phantasie ärgerlich verdorben zu haben scheint — sogar meistens einen recht unanständigen. Ich möchte ihm eine Darstellung des Pariser „Cancan“ zur unterhaltenden Aufgabe stellen; da dieses Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaissance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Professor Lübke sich zurecht finden können.

Pauline Lucca.

Wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unserer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an Denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt.

Lüttichau.

Ein zweiundzwanzigjähriger Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigirte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert. Von ihm

Lortzing: IV, 385. 386. — X, 186. 187. — W. Lübke: I, vi. IX, 63. — Pauline Lucca: VIII, 409. — Lüttichau: VIII, 110.

hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so Etwas wie den „Tell“ nicht mehr schreiben dürfen.

Für die Uebersiedelung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden hatte sich seit Jahren ein Comité gebildet; ein Männergesangskonzert, zum Zweck der Aufbringung der Kosten veranstaltet, hatte einen verhältnißmäßig bedeutenden Erfolg gehabt. Man wollte nun die Theaterintendanz auffordern, in gleichem Sinne sich zu bewähren, als hiergegen an Ort und Stelle auf einen ersten zähen Widerstand gestoßen wurde. Von Seiten der Dresdener Generaldirektion war dem Comité bedeutet worden, der König fände religiöse Bedenken gegen die beabsichtigte Störung der Ruhe eines Todten. Man mochte diesem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte aber doch nichts ausrichten. Hier trat ich denn abermals in einen Antagonismus mit meinem Chef, Herrn von Lüttichau: er hätte mir, mit Bezug auf den vorgegebenen königlichen Willen, gewiß gern Alles einfach verboten, wenn es gegangen wäre, und wenn er nicht, nach vorausgegangenen Erfahrungen, wie man sich (auch nach der Gewohnheit des Herrn von Lüttichau) populär ausdrückte, „ein Haar darin gefunden hätte“ mit mir in solchen Dingen anzubinden. Da es mit dem königlichen Widerwillen gegen die Unternehmung jedenfalls nicht so bestimmt gemeint gewesen war, er auch schließlich einsehen mußte, daß dieser königliche Wille die Ausführung des Unternehmens auf dem Privatwege nicht hätte verhindern können, dagegen es dem Hofe Gehässigkeit zuziehen mußte, wenn das königliche Hoftheater, dem einst Weber angehört hatte, sich feindselig davon ausschloß, so suchte mich Herr von Lüttichau mehr durch gemüthliche Vorstellungen von meiner Theilnahme, ohne welche, wie er meinte, die Sache doch nicht zu Stande kommen würde, abzubringen. Er stellte mir nämlich vor, wie er doch unmöglich zugeben könnte, daß gerade dem Andenken Weber's eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene Morlachi viel längere Zeit um die königliche Kapelle sich verdient gemacht habe, und Niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herzuholen. Zu welchen Konsequenzen sollte das führen? Er setze den Fall, Reißiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne mit Recht dann ebenso gut, wie jetzt Frau von Weber, verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen ließe. Ich suchte ihn hierüber zu beruhigen; gelang es mir nicht, ihm die Unterschiede klar zu machen, über welche er in Verwirrung gerieth, so vermochte ich ihn doch davon zu überzeugen, daß jetzt die Sache ihren Lauf nehmen müsse. Als Herr von Lüttichau der ergreifenden Leichenfeier beigewohnt hatte, erklärte er sich mir gleichfalls nun für überzeugt und für die Gerechtigkeit des Unternehmens eingenommen.

Soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern“, so war dieß der Oper ganz besonders aufgegeben. Als seiner Zeit der Dresdener Hoftheater-Generaldirektor mit dem traurigen Ausgange meines „Tannhäuser“ unzufrieden war, berief er sich auf K. M. v. Weber, der das doch besser verstanden und seine Opern immer „befriedigend“ ausgehen gelassen habe.

Lüttichau: VIII, 110. — — II, 55. 56. 57. 60. — IX, 55.

Inhaltsverzeichniß.





Inhaltsverzeichniß.

(Zugleich Sach- und Namensverzeichniß zu den „Gesammelten Schriften" Wagner's, nebst Nachlaßband und Briefwechsel. Die mit einem Stern * versehenen Namen sind im Texte der Schriften nicht direkt genannt.)



Druck von C. G. Röder in Leipzig.

